CINEMA 63 colocviu cu MIHNEA GHEORGHIU, PAUL CORNEA şi FEDERICO FELLINI
în paginile 14-15

Un nou film romînesc: VÎRSTA PRIMEJDIOASĂ în paginile 2-3

Profiluri

GRIGORE VASILIU BIRLIC

J. KAWALEROWICZ

MARINA VLADY

Aventura

filmul lui MICHELANGELO ANTONIONI

în paginile 16-17

cinema nr:7
revistă lunară de cultură cinematografică

Intrat în tradiția stațiunilor de odihnă, Festivalul filmului romînesc a stîrnit în această vară un interes deosebit în rîndurile oamenilor muncii aflați în concediu și printre turiștii străini care și-au petrecut vacanța pe litoral sau în alte regiuni ale țării.

În fruntea selecției s-a situat filmul *Codin*, coproducția romîno-franceză, distinsă după cum se știe cu două premii la Festivalul de la Cannes de astă-primăvară. Au mai fost prezentate filmele *Cerul n-are gratii* și *Vacanță la mare*.

Prelungit pînă la sfîrșitul lui august, festivalul s-a deschis la 1 iulie, printr-un spectacol de gală organizat în sala noului și modernului cinematograf constănțean, „Republica". La festivitate, alături de Mihnea Gheorghiu, președintele Consiliului Cinematografiei, au fost prezenți Alexandru Platon, interpretul lui Codin, Anda Caropol și Vasile Ichim, protagoniștii filmului *Cerul n-are gratii*, precum și Melania Cîrje, interpreta unui rol din *Vacanță la mare*.

Delegații ale cineaștilor noștri au însoțit de asemenea filmele prezentate în stațiunile de pe Valea Prahovei, Valea Oltului etc.



COPRODUCȚIA ROMÎNO-FRANCEZĂ CODIN S-A PLASAT ÎN FRUNTEA SELECȚIEI.

ÎN STAȚIUNILE DE ODIHNĂ

festivalul filmului romînesc

UN CADRU DIN FILMUL CERUL N-ARE GRATII, REALIZAT DE FRANCISC MUNTEANU.



ION FINTEȘTEANU ÎNTR-O SCENĂ DIN VACANȚĂ LA MARE.



IA RO-
ZĂ CO-
SAT ÎN
ECȚIEI.

STEANU
Ă DIN
MARE.

DE LA O VARĂ LA ALTA

Studioul „București" și-a creat o bună obișnuință prin ritmicitatea prezentării în premieră a filmelor originale.

Între octombrie 1962 și iulie 1963 au fost prezentate în premieră nu mai puțin de 11 filme noi. Iată-le, cronologic: *Celebrul 702, Vară romantică, Omul de lîngă tine, Sub cupola albastră, Partea ta de vină, Lupeni 29, Cinci oameni la drum, Vacanță la mare, A fost prietenul meu, Cerul n-are gratii, Lumină de iulie*. Inegale valoric, aceste unsprezece filme ale Studioului „București" fixează un stadiu anume în evoluția cinematografiei naționale.

Evocarea emoționantă a luptei comuniștilor și proletariatului minier din Valea Jiului, filmul lui Mircea Drăgan, *Lupeni 29* (realizat după scenariul semnat de Nicolae Țic, Eugen Mandric, Mircea Drăgan), constituie, fără îndoială, evenimentul artistic al stagiunii. Cinematografia noastră socialistă s-a îmbogățit cu o operă de artă profund realistă, capabilă să stabilească acea comuniune sufletească cu spectatorii pe care numai adevărata creație o poate realiza. Într-un interviu care a premers premiera, regizorul făcea o prețioasă remarcă, foarte caracteristică de altfel filmului său: „Cred că fără emoție artistică, fără ca spectatorul să iubească, să sufere și să se emoționeze profund de soarta eroilor noștri nu ne-am fi îndeplinit sarcina de mare cinste de a arăta generațiilor de azi sensurile luptei și ale jertfei eroilor căzuți la Lupeni în 1929".

Capacitatea aceasta de a crea caractere puternice, viabile, este o condiție indispensabilă pentru obținerea unui film calitativ superior. Spectatorii au apreciat și alte cîteva filme ale anului cinematografic, tocmai pentru că au reușit să angreneze în conflict personalități umane complexe, cu o viață interioară bogată. Chipul comunistului Matei, atît de firesc integrat în ansamblul vieții noastre socialiste, atît de uman și apropiat de semenii săi, participant activ la făurirea fericirii celor din jur, contribuie în *A fost prietenul meu* (scenariul D. Carabăț și Mircea Mohor — regia Andrei Blaier) la evidențierea pregnantă a ideii de bază a filmului. Și Mihai Brad, tînărul moț din *Partea ta de vină*, care se formează în procesul muncii pe unul din marile noastre șantiere, are mult adevăr de viață, un incontestabil firesc și o motivare lăuntrică care-l impun în centrul filmului ca un personaj complex, capabil să sintetizeze o evoluție caracteristică zilelor noastre. De aceea, filmul lui Mircea Mureșan (după scenariul lui P. Sălcudeanu și Francisc Munteanu) trăiește prin veridicitate. De aceea, scăderile de construcție ale filmului (urmărirea unor fire pur spectaculare ale acțiunii, exterioare conflictului central), ca și inserțiile melodramatice din *A fost prietenul meu*, trec pe planul al doilea, nu dau tonul montărilor respective.

Recapitulînd, împreună cu spectatorii, filmele prezentate în premieră începînd din toamna trecută, avem prilejul să constatăm un fapt îmbucurător: centrul de greutate al producției naționale a fost axat pe scenarii inspirate din imediata actualitate. Reușesc, însă, filmele să vorbească spectatorilor de la înălțimea epocii noastre? Nu întru totul. Adesea, intenții meritorii sînt aproape anulate prin soluții confuze, confecționate, livrești. În *Omul de lîngă tine* (scenariul Paul Everac, regia Horea Popescu) punctul de pornire conține o idee a epocii noastre: încercarea de a defini profilul moral al omului contemporan, atitudinea sa nouă față de muncă, dragoste și viață în general. Însă evoluția celor doi eroi centrali, inginerul Popescu și soția sa Corina, este urmărită și soluționată de scenarist în acțiuni necaracteristice, banale, subsidiare, lipsite de fiorul emoțional al trăirii autentice. Aceeași deficiență se manifestă, și mai pregnant, în *Cinci oameni la drum*, realizat de Mihai Bucur și Gabriel Barta. În loc să dea naștere unor caractere puternice, demonstrative prin însuși conținutul lor uman, scenariștii creionează în fugă cîteva schițe mai mult sau mai puțin distincte de tipuri, cu acțiuni mai mult sau mai puțin motivate și argumentate artistic, nereușind, în fond, să surprindă tocmai ce și-au propus: portretizarea autentică a unui colectiv de muncitori din zilele noastre care să acționeze în virtutea unei etici evoluate, comuniste.

Simplificarea realității, substituirea unor conflicte reale ale zilelor noastre cu scheme confecționate în care scenariștii încearcă să „potrivească" conflicte inventate sau depășite nu poate duce la un rezultat artistic pozitiv. Din păcate, lucrul s-a întîmplat cu singurul scenariu (scris, de altfel, de doi înzestrați prozatori: Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru) inspirat din viața satului contemporan: *Lumină de iulie* (regia Gh. Nagy). Realizatorii n-au fost preocupați, în principal, de problematica morală a țărănimii colectiviste. Locul conflictului între caractere, pentru a defini lupta dintre nou și rămășițele vechiului în mentalitatea oamenilor, este luat de un conflict „zootehnic". Oamenii sînt înlocuiți cu scheme, iar dezbaterea de idei este substituită prin discuții pseudospecializate care nu pot, prin forța lucrurilor, să dea adevărata și justa măsură a problemelor reale din viața satului contemporan. (Lăsăm la o parte faptul că însăși problematica filmului este depășită, plasată arbitrar în cadrul unor gospodării colective evoluate: în nici o gospodărie nu mai persistă astăzi falsa dilemă între oportunitatea creșterii cailor sau bovinelor.)

Ignorarea realității anulează valoarea de ansamblu a unor filme concepute în limitele genurilor așa-zis ușoare. *Vacanță la mare* intenționa să fie un film ușor, vesel, care să valorifice într-un context spumos, tineresc, frumusețile naturale sau făurite de om ale litoralului nostru. Filmul a abundat însă în greșeli flagrante de logică și de construcție cinematografică (în limitele genului prestabilit), datorate în primul rînd tratării superficiale a datelor realității pe ecran (vezi ridicolul cu care e aureolată practica în producție a fetelor, vezi atîtea și atîtea elemente ale subiectului și cadre din film fără corespondențe în realitate, „comandate" de realizatori în contradicție cu modul autentic în care tineretul nostru își petrece vacanțele pe litoral).

În majoritatea cazurilor amintite, deficiențele pornesc de la conținutul de idei al filmelor. Un film — de oarecare interes și cu reale calități — cum este *Celebrul 702* (realizat după scenariul lui Al. Mirodan) demonstrează că, la rîndul ei, insuficienta valorificare pe ecran a specificului cinematografic poate slăbi structura unei investigații de tipul celei întreprinse de regizorul Mihai Iacob. În mod evident, filmul în discuție nu și-a propus să fie teatru filmat. Și totuși secvențe întregi sînt concepute și gîndite scenic, și nu în spirit cinematografic.

Cele mai multe din filmele amintite mai sus au calități însemnate, denotînd din partea realizatorilor posibilități și resurse mai mari decît cele concretizate în aceste creații ale lor. De pildă în *Cerul n-are gratii* (filmul lui Francisc Munteanu, care păcătuiește și el prin simplificare excesivă, prin abatere de la unele date ale realității) există bune momente artistice, pe care disputa de idei artă-politică le prilejuiește de-a lungul acțiunii; chiar un film neizbutit ca *Lumină de iulie* are, în afara unor calități de replică vie, nealterate de vicisitudinile unui scenariu schematic, calități certe ale imaginii (operator: Ovidiu Gologan). Cronicile au menționat amplu, la timpul respectiv, toate aceste calități și avem certitudinea existenței unor creatori talentați care pot face, în viitorul apropiat, dovada plenară a unor însușiri artistice superioare.

Studioul cinematografic „București" are îndatoriri importante față de spectatori. Stagiunea în pragul căreia sîntem (și care va prilejui prezentarea coproducției romîno-franceze *Codin*, premiera filmului istoric de amplă desfășurare epică închinat figurii luminoase a lui Tudor Vladimirescu) se anunță de pe acum ca fiind prestigioasă și calitativ superioară. O așteptăm cu interes și nerăbdare, cu încredere, alături de milioanele de spectatori.

Călin CĂLIMAN

cinema

ŞANTIER

O MĂRTURIE



Mai întîi, tradiţionala recomandare:

Titlul filmului: *Vîrstă primejdioasă*.

Scenariul şi regia: Francisc Munteanu.

Imaginea: Gore Ionescu.

Muzica: Temistocle Popa.

Montaj: Elena Paşca.

Decor: Giulio Tincu.

În rolurile principale:

Ana: Ana Széles, studentă în anul III la Institutul de teatru din Tîrgu-Mureş.

Mihai: Barbu Baranga, proaspăt absolvent al Institutului de teatru din Bucureşti, actor la Teatrul de stat (secţia romînă) din Tîrgu-Mureş.

Meşterul Bălan: Ştefan Ciubotăraşu, artist emerit.

Inginerul şef: Septimiu Sever, artist emerit.

Crişan: Costel Constantinescu.

Mama: Sandina Stan, artistă emerită

Guţă: Dem. Rădulescu.

Subiectul *Vîrstei primejdioase*, schiţat în cuprinsul interviului pe care ni l-a acordat regizorul filmului, Francisc Munteanu — şi pe care îl puteţi citi în pagina din dreapta — nu vi-l vom repovesti. Vom stărui numai prin a spune că, anticipînd, el va fi o oglindă a realităţii, o încercare de a zugrăvi aspecte ale bogatului univers moral care îl caracterizează pe omul contemporan. Evoluţia personajelor centrale, Ana şi Mihai, este urmărită cu pasiune şi discreţie, tentaţiile didacticiste sînt ocolite cu abilitate. Meşterul Bălan, interpretat de Ştefan Ciubotăraşu, este o inimă generoasă, un om de o căldură sufletească deosebită, modest, şi de o cuceritoare bonomie. El îl primeşte în echipa sa pe Mihai întrezărind, primul, în privirile tînărului, o lumină adevărată. Conflictul o dată declanşat, prin reacţia neaşteptată a meşterului, la aflarea veştii că Ana, fiica lui, şi Mihai se iubesc, aceste trei personaje parcurg un drum complicat spre înţelegere. Nesigur la început, pe rînd, violent ori împăcat, pe parcurs, bătrînul meşter sfîrşeşte prin a-şi cunoaşte nu numai învăţăcelul într-ale zidăriei (Mihai), dar şi fiica, pe Ana. Iubirea celor doi nu e proiectată pe decoruri romantice.

Este evident faptul că autorii *Vîrstei primejdioase* şi-au dorit stăruitor un film de dragoste. Sintetizînd, Francisc Munteanu afirmă: „Filmul acesta care mi-e de pe acum cel mai drag din cîte am lucrat, ,îşi propune să fie — să nu mă acuzaţi de lipsă de modestie — un mare poem de dragoste, dar o dragoste nouă, o dragoste în 1963..."

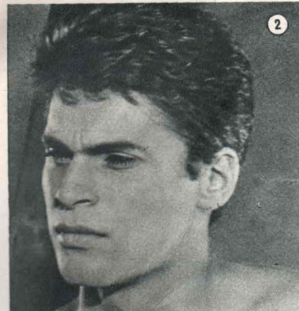
Unul dintre meritele incontestabile ale lui Francisc Munteanu este îndrăzneala de a promova în roluri cheie actori tineri, aflaţi abia în pragul carierei lor, îndrăzneală nu lipsită de riscuri. Sîntem însă convinşi că — de data asta cel puţin — regizorul nu s-a înşelat. Ana Széles, după debutul facilitat de foarte facila *Vacanţă la mare* în care n-a izbutit să ne convingă de certele ei calităţi actoriceşti, reuşeşte în *Vîrstă primejdioasă* o interpretare remarcabilă. Tînăra actriţă are numai 20 de ani. Cînd în 1961 s-a prezentat la examenul de admitere la Institutul de teatru din Tîrgu-Mureş, micuţa orădeancă a avut surpriza să-l audă pe preşedintele juriului spunîndu-i:

— Examenul l-ai trecut. Bravo! Dar eşti prea mică încă. Du-te acasă şi prezintă-te din nou la noi, peste un an. În loc să colinde străzile orădene, aşteptînd ca lunile să treacă, ori să „joace" în faţa oglinzii un întreg repertoriu universal, cum fac multe aspirante la gloria scenei, Ana a hotărît să muncească şi — în consecinţă — s-a angajat la Fabrica „Haia Lifşiţ".

Fără să-şi dea aere de „mică vedetă", îndrăgostită cu pasiune de film, Ana e în acelaşi timp o excelentă studentă. (Artistul poporului, Kovacs Gyorgy, rector al Institutului, o preţuieşte foarte mult.)

Cu o echipă tînără şi entuziastă, acest film poate deveni ceea ce îşi doresc realizatorii lui: o evocare contemporană şi în acelaşi timp introspectivă a timpului nostru.

Deşi nici greutăţile n-au lipsit, aproape două treimi din secvenţele filmului se petrec pe un şantier de construcţii din cartierul Mihai Bravu din Capitală. A fost nevoie de o concordare a ritmului filmărilor cu cel al construcţiei. Un moment al acţiunii, filmat la etajul V al unui



2



3

IE CONTEMPORANĂ

1 „MI-AM DORIT UN FILM DE ACTUALITATE, ÎN CARE SĂ APARĂ, CA DECOR NATURAL, BUCUREȘTIUL ȘI ÎN CARE EROII SĂ SEMENE CU OAMENII ÎN MIJLOCUL CĂRORA TRĂIM".

2 ANA ȘI MIHAI, PERSONAJE GENERICE, INTERPRETATE ÎN CERUL N-ARE GRATII DE ANDA CAROPOL ȘI VASILE ICHIM ... SÎNT ÎN-

3 TRUCHIPATE ÎN NOUL FILM AL LUI FRANCISC MUNTEANU DE ANA SZÉLES ȘI BARBU BARANGA.

4 SANDINA STAN ȘI ȘTEFAN CIUBOTĂRAȘU ÎN ROLURILE PĂRINȚILOR.

5 EVOLUȚIA PERSONAJELOR CENTRALE ESTE URMĂRITĂ CU PASIUNE ȘI DISCREȚIE.

6 ȘTEFAN CIUBOTĂRAȘU (MEȘTERUL BĂLAN) ȘI DEM. RĂDULESCU (GUȚĂ) ÎNTR-UN DECOR NATURAL.

7 ... „MI-AM PROPUS SĂ REALIZEZ PE PELICULĂ UN POEM AL BUCUREȘTIULUI".

bloc, să zicem după o noapte de odihnă, nu mai putea fi continuat fiindcă, în acest scurt răstimp se ridicase un nou etaj, al VI-lea, și această modificare de cadru ar fi dat mult de furcă tehnicienilor filmului. De altfel, în aceste scene nu există clasica figurație. Muncitorii care apar pe ecran sînt chiar constructorii... peisajului.

Elementele de decor, începînd de la schele și macarale pînă la panourile de onoare și lozincile cu angajamente privind durata construcției, sînt cele reale. În plus, folosind o metodă proprie mai mult filmului documentar, Gore Ionescu a realizat chiar scene de stradă „pe viu", cu aparatul ascuns.

Așadar, pentru Francisc Munteanu, scriitor-regizor, *condeiul* tradițional suferă stranii metamorfozări. Nici un scriitor nu se poate lăuda cu un... cabinet de lucru atît de somptuos precum este uriașul platou de filmare. Pe biroul nici unuia dintre confrați nu luminează atîtea lămpi miraculoase (zeci de reflectoare cu pleoape de oglinzi) și e tulburător să-ți *vezi* eroii — candizi sau fioroși — ascultîndu-ți cu emoție cuvintele solemne:

— Atențiune! Motor!

G. T.









De vorbă cu Francisc Munteanu



În urmă cu cîțiva ani, un reporter care îl intervievase pe Francisc Munteanu mărturisea, în încheiere, că nu-l mai sîcîie cu întrebări pe scriitor fiindcă — transcriu textual — „Francisc Munteanu e un scriitor care scrie".

Mai tîrziu, după un număr impresionant de nuvele și romane, Francisc Munteanu s-a arătat atras de miracolele și frumusețile celei de-a șaptea arte.

— Am scris, singur sau în colaborare, scenariile filmelor *Mingea*, *Furtuna*, *Valurile Dunării*, *Soldați fără uniformă*, *Cerul n-are gratii*, *Partea ta de vină* și *Vîrstă primejdioasă*. După ce am făcut asistență de regie la filmul lui Ciulei *Valurile Dunării*, m-am încumetat să-mi realizez singur scenariile. Lucru pe care l-am încercat în *Soldați fără uniformă* și *Cerul n-are gratii*.

— Cum ați ajuns la... *Vîrsta primejdioasă?*

— Titlul, vă rog să notați, e provizoriu. Cînd voi găsi unul care să exprime mai bine ideea filmului, îl voi schimba. În primele mele filme, acțiunea se desfășura în trecut. Mi-am dorit un film de actualitate, în care să apară, ca decor natural, Bucureștiul și în care eroii să semene cu oamenii în mijlocul cărora trăim. Filmul istorisește situațiile prin care trece un tînăr (căruia un accident de circulație i-a adus cîteva luni de închisoare) și care începe să lucreze pe un șantier. Nu e atît un proces de redresare morală — datele narațiunii nu reclamă aceasta — cît unul de descoperire (sau de redescoperire) a lumii, a oamenilor. Pe șantier, tînărul nostru întîlnește oameni deosebiți și contactul cu ei îi grăbește deplina maturizare. Tot aici, el întîlnește iubirea. Ana...

— Cine e Ana?

— Fata de care se îndrăgostește Mihai, eroul filmului.

— Cum se numeau eroii din *Cerul n-are gratii?*

— Ana și Mihai! N e nevoie să luăm toate filmele la rînd. În toate filmele pentru care am scris scenarii, eroii — de clasicul cuplu vorbesc — se numesc Ana și Mihai. Întrucîtva, încerc să-mi imaginez că personajele pe care le îndrăgesc cel mai mult — un băiat simplu și o fată simplă — trec, cu fiecare film, prin noi episoade de viață, și a-i urmări circulînd prin întîmplări care sînt mereu altele mi se pare un lucru interesant.

— Am văzut — la masa de montaj — cîteva bobine din materialul filmat de către operatorul Gore Ionescu pentru *Vîrstă primejdioasă* și am fost impresionat de calitatea imaginii.

— Printre altele, mi-am propus să realizez pe peliculă un poem al Bucureștiului. Am filmat pe străzi, dar puțin cunoscute, iar Gore a găsit unghiuri de filmare inedite. Fiecare colț din oraș, care apare pe ecran, e o descoperire a vreunui om din echipă.

— Care vor fi surprizele filmului?

— Jocul celor doi tineri interpretați de Ana Széles și Barbu Baranga și creația maestrului Ciubotărașu.

★

E ultimul tur de manivelă.

Clacheta a „retezat" o dată cu momentul de pauză dintre filmări și un interviu care se cere continuat...

NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR ŞI

onvenţiile filmului ISTORIC

Întors de la Festivalul de la Moscova, unde filmul LUPENI 29 a cîştigat o Medalie de argint şi o Diplomă de onoare, regizorul Mircea Drăgan se pregăteşte să înceapă filmările pentru NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR – ecranizare a cunoscutei opere sadoveniene, după o adaptare semnată de Constantin Mitru şi Alexandru Struţeanu.

— *Se spune că proza lui Sadoveanu prezintă dificultăţi aparte la ecranizare — ne-am adresat noi regizorului.*

— În ceea ce mă priveşte, după un studiu atent, m-am convins că opera lui Sadoveanu cuprinde *subiecte* extrem de „cinematografice". Conflictul şi dezvoltarea dramaturgică corespund de asemenea întru totul celor mai „specifice" cerinţe ale ecranului. Apoi, personajele nu sînt împărţite în bune şi rele. Tomşa are idei înaintate, dar e sîngeros şi brutal. Tudor Şoimaru e animat de dragoste pentru cauza alor săi, şi totuşi o dă uitării de dragul unei fete de boier. Hanul tătarilor e foarte simpatic, capabil de o mare prietenie, dar în acelaşi timp are trăsăturile proprii castei prădalnice din care face parte. Toate acestea pot da filmului multă autenticitate, scoţîndu-l din sfera convenţiilor obişnuite ale filmului istoric, plasîndu-l pe linia unui realism apropiat naturii umane şi vieţii sociale. Factura povestirii, limba în care-şi îmbracă scriitorul ideile, fără a se mărgini la descrierea acţiunii, pot să pară „necinematografice". Dar filmul nu se face din cuvinte.

— *Totuşi, apare cerinţa de a le găsi un echivalent.*

— Ca tratare regizorală, mă voi abate de la tradiţia filmelor istorice îndrăgite uneori de public, dar care recurg la o anumită poetizare a istoriei, idealizează oamenii şi schematizează caracterele. Eroii vor apărea în permanenţă legaţi de interesele lor de clasă şi sociale, iar evenimentele nu vor fi decît consecinţa acestor interese. Sentimentele nobile ale eroilor răzbat printre ele ca o lumină, păstrînd prin aceasta o altă caracteristică, foarte iubită de spectatori, a filmului istoric — afirmarea sentimentelor de prietenie, de dragoste înflăcărată, a datoriei, a ideii sacrificiului pentru patrie. Nu am intenţia să accentuez elementele anacronice în îmbrăcăminte şi machiaj, iar bătăliile şi luptele nu le voi trata la modul fastuos şi grandios. Însuşi publicul e suprasaturat de gigantismul filmelor istorice, care duce la anularea emoţiei. Cînd se ciocnesc prea mult săbiile, cad capetele şi curge sîngele, sensibilitatea spectatorului şi capacitatea lui de a recepta ideea şi valorile artistice autentice se tocesc.

— *Încercaţi, probabil, şi prin aceasta să vă apropiaţi de spiritul lui Sadoveanu.*

— Da, în redarea bătăliilor voi folosi frecvent sugestia, în genul în care am înfăţişat masacrul de la Lupeni, fără a-l arăta ca atare, sugerîndu-l doar prin detalii caracteristice — goarnele, baionetele... În plus, pentru fiecare din cele trei bătălii din film voi prezenta cîte un singur moment din desfăşurarea lor. La prima voi arăta urmările bătăliei, la a doua — începutul, care de altfel e hotărîtor, iar la ultima, în care eroii noştri vor fi înfrînţi, voi înfăţişa într-un montaj eliptic, alternativ, armele etalate de către trupele invadatoare aflate în marş, prim-planuri psihologice ale moldovenilor aşteptînd cu încordare, filmîndu-le în aşa fel încît să se simtă că de eroii noştri se apropie o armată imensă, copleşitoare: ultimul cadru trebuie să fie foarte impresionant şi îl voi lega cu un prim plan al lui Tudor Şoimaru, care se ridică şi spune: „Amar este paharul înfrîngerii!"

— *Bănuim că preocuparea de a realiza o operă demnă de sursa ei de inspiraţie vă determină să căutaţi şi alte corespondenţe cinematografice.*

— E o preocupare a noastră cu totul deosebită: redarea peisajului atît de frumos descris de Sadoveanu, prin folosirea unei pelicule color de foarte bună calitate, utilizarea frecventă în acest scop a planurilor generale, a culorilor pastel, a luminii şi peisajului de toamnă, cînd frunzele sînt galbene, filmările din racourci şi alte mijloace obişnuite, clasice, înfăţişarea unor sate pitoreşti, a costumelor naţionale, cît mai multe filmări în decorurile naturale oferite de monumentele de artă feudală care s-au păstrat — mănăstirea Suceviţa, Voroneţul, Arborea şi altele. Apoi, ritmul tratării regizorale, jocul actorilor care vor trebui să redea cu fidelitate personajele sadoveniene, farmecul lor incomparabil.

Sper că filmul va place şi va emoţiona, printre altele, pentru că eroii săi, deşi trăiesc într-o epocă frămîntată de războaie şi de cumplite ciocniri de interese, năzuiesc cu toţii spre linişte. Tudor Şoimaru şi ceilalţi visează să ţină în mîini coarnele plugului şi nu armele, iar armele le ţin tocmai ca să-şi poată realiza speranţele lor paşnice. Fiind vorba de prima ecranizare din proza istorică a lui Sadoveanu şi de un roman foarte cunoscut şi preţuit, noi simţim întreaga răspundere pe care ne-o asumăm. Vom încerca să demonstrăm că opera marelui Sadoveanu este un izvor nesecat de inspiraţie pentru cinematografie.

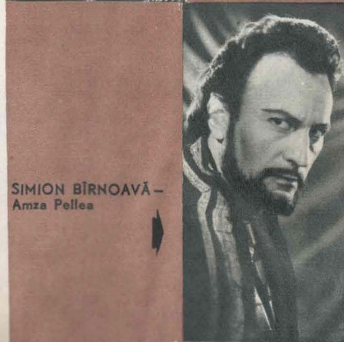
Val. S.



TUDOR ŞOIMARU — Ilarion Ciobanu



MAGDA ORHEIANU — Ana Maria Nicolau

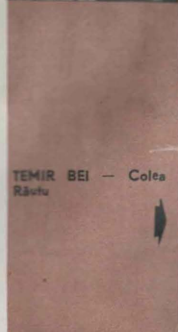


SIMION BÎRNOAVĂ — Amza Pellea



ŞTEFAN TOMŞA — Ion Besoiu





TEMIR BEI — Colea Răutu

MOŞ MIHU — George Calboreanu



DOAMNA VANDA — Elisabeta Preda



un debut:



LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ — Valea din „Prima întîlnire", Jana din „De n-ar fi iubirile" și Anicika din „Oceanul" — debutează în film, interpretînd rolul Liviei din *PISICA DE MARE*. Iat-o făcînd o paranteză în cadrul unei discuții mai ample

— Ceea ce o să vă spun acum, o să vă rog să nu scrieți.

M-am născut într-un sat din Vrancea. Acolo am și copilărit. Nu știu dacă știți ce înseamnă să trăiești în apropierea muntelui. Și în Vrancea nu sînt numai munți. E un peisaj foarte divers. Sînt și ape, și munți, și șesuri, sînt și păduri în care cresc și brazi, și mesteceni. Într-un fel sînt vara, altfel toamna, iarna, primăvara... Am învățat să mă-nțeleg cu muntele, să-l ascult. Muntele e locul cu cele mai multe sunete. Și cînd trăiești lîngă o cascadă, la marginea unei păduri plină de viețăți de toate felurile, toate acestea creează în tine un freamăt perpetuu, te fac receptiv la tot ce e sunet. Așa că înțelegeți de ce îmi place muzica. Cînd am început să ascult muzică simfonică, am avut impresia că toate acele sunete și armonii le știam dinainte. Pe cine prefer? Îmi place Beethoven, pentru tot ce e tonic în el, dar de multe ori vreau să ascult Bach sau Schumann. Îmi place Wagner (nu tot, însă) Berlioz, Dvorak, Bartok. Muzica îmi folosește foarte mult la pregătirea rolurilor. Cum? Părerea mea e că despre laboratorul și tehnica oricărei creații e greu de vorbit. De aceea v-am rugat să nu scrieți. Eu mă simt foarte bine în perioada de pregătire a rolului. Nu suport improvizația facilă, lipsa de punctualitate, nu pot să mai fac nimic cînd se anunță o filmare la 5 dimineața și ea începe la 5 seara.

Am simțit de mult nevoia să dau expresie într-un fel senzațiilor, gîndurilor pe care mi le provoca viața. În liceu recitam versuri. La absolvire, în 1951, am intrat în învățămînt, am predat romîna și istoria timp de doi ani, într-un sat, la o școală medie. Mi-au prins bine acești ani. Am cunoscut oamenii, viața. Aveam 16 ani. Apoi, Institutul de cinematografie, care s-a unit cu Institutul de teatru. După absolvire, am mers împreună cu alți colegi la Piatra Neamț, ca să „înființăm" acolo Teatrul de stat. Am făcut turnee prin satele și orașele Moldovei. După un an, am venit la Teatrul pentru tineret și copii din București. „Prima întîlnire" a fost... prima mea iubire.

Pasiunile mele? În ordine chiar?! Mai întîi, poezia. Apoi, filmul. Îmi place să văd filme bune... În ultimul timp, *Omul merge după soare* — minus lungimile respective. Dintre actori, o prefer pe Annie Girardot. *Balada soldatului* e un film de mare poezie. Și *Copilăria lui Ivan*... Dar peste toate, sau împreună cu acestea, îmi place muzica... Teatrul e mai mult decît o pasiune, e însăși viața mea. Îmi place mult teatrul clasic, dar mă simt foarte bine și în teatrul modern. Aș interpreta și roluri de comedie, din dramaturgia contemporană. Și grozav aș vrea să scriu... Dar asta e mai complicat. Îmi place Iannis Ritsos. E un mare poet! Quasimodo... O citesc cu pasiune pe Nina Cassian. Am și recitat mult din ea... Îl ador pe Hemingway! Dostoievski...

leopoldina BĂLĂNUȚĂ

A fost o vreme cînd îmi ziceam că filmul va fi viața mea. Dar m-a cucerit teatrul... Vii, intri în cabină, te machiezi, te gîndești la personaj, bate gongul și intri în rol, te lansezi. Îl simți în permanență pe spectator lîngă tine. Sînt clipe de neegalat. Iar după spectacol, starea aceea de liniște... Dar nu poți să dormi. Tot ai merge, te-ai plimba... Filmul e cu totul altfel. Încă nu pot să spun cum — sînt la prima încercare.

În *Pisica de mare* am un rol curat, fără încărcătură inutilă. Am avut momente de satisfacție cînd am reușit să mă concentrez. La filmări trebuie să fii foarte concentrat, foarte atent. Și în teatru e necesar, dar acolo, pe parcursul a 2—3 ore, mai poți să te redresezi, să te aduni, pe cînd aici, cînd filmezi numai 2 minute cît ține un cadru, trebuie să faci abstracție de tot ce e în jur. La început mi-a fost greu să mă acomodez. Experiența din teatru poate să te ajute în pregătirea rolurilor, dar forma de expresie e cu totul alta. La prima vizionare m-am speriat. Parcă se uita la mine de pe ecran o persoană pe care nu prea o agream, complet străină, dușmănoasă chiar. Sper că pentru spectator nu voi fi la fel. La vizionările ulterioare, am început să mă obișnuiesc cu mine. Dar jocul mi se părea teatral. Îmi dădeam seama că trebuie totul mult mai simplu. Parcă e suficient să gîndești ceva și filmul a și înregistrat. Nu, nu mă incomodează tehnica și aparatele. Dar ar fi bine dacă o scenă ar fi filmată concomitent din mai multe unghiuri. Aud că în cinematografiile cu tradiție se filmează deodată cu mai multe aparate. La noi însă, filmezi astăzi planul general, mîine prim-planul aceluiași moment; intervine un anumit automatism. Simți mîna regizorului, scena nu te mai fură. Toate actrițele sînt îmbrăcate corect, cu coafura fără nici o șuviță în dezordine... Aș vrea să joc roluri adevărate, în care oamenii să se comporte firesc. Și mai intervine un factor — care aici e extrem de important: colectivul — echipa de filmare. Eu știu și din teatru. Se spune că o cabinieră nu e om de teatru, dar de fapt ea poate să fie om de teatru. Dacă execută totul formal, e un fel de funcționar. Și în teatru și în film trebuie însă pasiune. Fiecare om trebuie să fie un creator. Da... Numai astfel viața și arta noastră pot să capete un sens și să stîrnească un ecou. Nu zic să idealizăm viața, oferind soluții de-a gata. Dar cel puțin s-o înfățișăm așa cum este, convingător și firesc, pentru că în acest mod le oferim oamenilor un fel de oglindă vie, în care privindu-se se vor cunoaște mai bine, vor gîndi mai adînc și vor învăța să trăiască mai frumos.

pentru conformitate
Valerian SAVA



RĂDĂ

Un film documentar bazat pe o idee generoasă, dar totodată mai exigentă decît pare la prima vedere, este filmul *Rădăcini*, ce are drept subtitlu: *Cîteva note despre Maramureş şi despre sculptorul Geza Vida.*

Ideea constă în a valorifica la locul de obîrşie înseşi rădăcinile unei opere sculpturale legate de mediul fizic şi de oamenii din preajmă, aşa cum este într-adevăr opera sculptată în lemn a lui Geza Vida, fiul Maramureşului. În jurul acestei idei, prin diferite metafore poetice şi comparaţii de ordin tehnic, se arată spectatorului cum arborii pădurilor maramureşene — arbori vînjoşi şi impunători ca nişte uriaşi din poveste — devin figuri umane, în urma cioplirii cu barda şi modelării cu dalta, întreprinse de către sculptor. Dar înseşi figurile umane, oglindite de artist, aparţin uneori tot locului, fiind muncitori forestieri din satele învecinate cu casa şi atelierul unde Geza Vida lucrează şi îşi petrece cea mai mare parte din viaţă. Deci „rădăcinile" operei lui Geza Vida sînt oamenii şi natura din preajmă şi atît scenariul cît şi regia nu o dată sugerează transmutaţia dintre om şi arbore, dintre pădure şi sat, dintre activitatea artistului şi munca lucrătorilor forestieri — transmutaţie folosită în sens alegoric, uneori chiar simbolic.

Apăsînd pe această caracteristică a operei lui Geza Vida, care s-a dedicat aproape cu totul sculpturii în lemn şi nu celei în piatră ori modelate în lut spre a fi trecută în bronz, autorul scenariului şi totodată regizorul filmului — Mirel Ilieşiu — ni-l prezintă pe sculptor înfrăţit cu pădurea maramureşeană, străbătînd-o în diferitele anotimpuri şi alegîndu-şi copacii cei mai prielnici viziunii sale sculpturale. După ce a văzut în arborele ales virtualitatea fiinţei pe care năzuieşte a o întruchipa, sculptorul apare în atelierul său, cioplind şi dăltuind trunchiul de copac, în ritmica dansurilor locale sau a unor procesiuni de primăvară. În felul acesta, se face legătura dintre viaţa naturii, viaţa oamenilor şi viaţa artei, comunicîndu-se spectatorului unele din tainele creaţiei artistice a lui Geza Vida. Sînt şi unele detalii din viaţa sculptorului, pus uneori de către regizor chiar să joace ca un actor (cînd străbate pădurea şi priveşte arborii, cînd crestează lemnul, se odihneşte într-un şezlong ori îşi îngrijeşte stupii, şi aceştia cu forme sculpturale foarte legate de basmele locale). Este arătată şi casa cu atelierul şi cu grădina, care, drept notă exotică, are cactuşi şi alte plante rare la noi.

Ceea ce vede, aşadar, spectatorul este interesant, deoarece valorifică în parte viaţa unei regiuni şi geneza unei opere artistice de mare însemnătate. Imaginea colorată — Sergiu Huzum — a izbutit uneori să redea aspecte variate ale pădurii maramureşene în diferite anotimpuri, siluete expresive de arbori, uneori cu forme umane, precum şi aspecte din viaţa sătească. Totuşi, unele costume locale nu erau armonizate pictural, apărînd în culori prea tari faţă de altele, iar florile din grădină — lalelele — aveau un colorit de ilustrată convenţională, fără luminile şi umbrele ce le-ar fi modelat forma şi redat suavitatea petalelor. Unele ceremonii erau expeditiv prezentate, ca aceea de la rîu, iar abuzul de decoraţii cu ghirlande de hîrtie colorată strica ansamblului pictural, destul de fidel şi caracteristic. S-au strecurat, deci, unele imagini mai stridente şi de mai puţin bun gust, în armonia picturală a filmului, în genere de bună ţinută artistică.

Muzica nu a avut o partitură specială şi a constat din îmbinări de compoziţii folclorice (dansuri şi cîntece locale) şi fragmente alese din ce era disponibil în arhiva studioului. Altfel ar fi fost dacă un compozitor ar fi scris întreaga muzică a filmului, aducînd, prin urmare, o tratare unitară, în care folclorul autentic să fi fost dezvoltat şi în episoadele celelalte, unde se evoca viaţa pădurii sau activitatea atelierului. Nu am înţeles de ce, atunci cînd se arată munţii pietroşi, spre finalul filmului, se aud sunete de orgă. Doar pentru a sugera cumva că stîncile şi crestele lor aveau ceva asemănător cu tuburile orgii? Admirăm muzica de orgă, dar în contextul folcloric al filmului şi chiar în viziunile lui rustice, orga părea cu totul deplasată, schimbînd brusc atmosfera caracteristică locului, acel „genius loci" pe care regia şi scenariul s-au străduit a-l valorifica.



„SCULPTORUL APARE ÎN ATELIERUL SĂU, CIOPLIND ŞI DĂLTUIND TRUNCHIURI DE COPAC".



„... ÎN RITMICA DANSURILOR LOCALE."

Am amintit la începutul acestor rînduri că ideea de bază a filmului s-a dovedit oarecum generoasă, dar totodată mai exigentă decît pare la prima vedere. Autorii filmului l-au subintitulat „note despre Maramureş şi despre sculptorul Geza Vida", probabil pentru că şi-au dat seama de caracterul prea fragmentar sau prea sumar al conţinutului. Oricum ar fi, credem că trebuie analizat ce lipseşte din film sau este prea sumar tratat. Va să zică un film cu unele aspecte ale naturii şi folclorului din Maramureş, din care cresc rădăcinile unei opere ca aceea a lui Geza Vida. Dar viaţa de azi a Maramureşului este prea puţin arătată: pe locuitorii săi îi vedem în clipele de răgaz, jucînd, cîntînd, participînd la diferite ceremonii, unele străvechi, ceea ce dă parţial pecetea locului. Această pecete ar fi fost cu adevărat semnificativă dacă, alături de ce ni s-a arătat pe ecran, am fi văzut şi scene de muncă forestieră, din culesul livezilor, din noul mod de viaţă. Aceasta ar fi fost necesar atît pentru cunoaşterea adevărului despre Maramureşul de azi, unde, ca şi în toată ţara, se petrec mari transformări socialiste, cît şi pentru a explica mai concludent geneza operei lui Vida.

Acest mare artist se inspiră din viaţa contemporană a locului şi a-l arăta legat doar de arborii pădurii şi de viaţa folclorică a maramureşenilor este prea puţin. Pe de o parte, suflul contemporaneităţii nu apare aproape de loc în valorificarea unui artist revoluţionar, iar, pe de altă parte, — tot dintr-o insuficientă documentare asupra artei lui Vida şi asupra artei de a sculpta lemnul — nu se arată în film că poporul nostru şi în special Maramureşul are o străveche tradiţie a arhitecturii şi sculpturii în lemn. E bine că s-a arătat legătura cu natura păduroasă a locului, cu arborii-fiinţe de basm, dar pentru a se explica geneza operei lui Vida — „rădăcinile ei" — trebuia arătat că marele artist continuă şi dezvoltă o veche tradiţie a artei lemnului. Fragmente de arhitectură populară sau obiecte de artă, sculptate în lemn de către artişti din popor ar fi arătat mai temeinic rădăcinile din care a crescut arta viguroasă şi atît de semnificativă pentru realismul socialist a lui Geza Vida care, alături de Brîncuşi şi de Romulus Ladea, a cultivat şi cultivă în forme noi, contemporane, sculptura în lemn. Filmul nu a avut nici un consultant din rîndul istoricilor sau criticilor de artă şi astfel se explică serioasele lui lacune, caracterul de „note" insuficient de concludente al scenariului.

Atît regia, scenariul cît şi cei care au fotografiat operele sculptorului nu au scos îndeajuns în evidenţă continutul revoluţionar al operei şi nici stilul sculptorului care, respectînd caracteristicile lemnului, structura şi apele lui, reuşeşte să imprime formelor tridimensionale o impresionantă mişcare şi viaţă. Personajele construite de



„DIN LEMN RĂSAR CHIPURI MARAMUREŞENE".

ĂCINI

Vida în volume puternice şi definite, de dimensiuni mai mari sau mai mici, dar niciodată de bibelou, ci totdeauna statuare — au expresii vii, oglindesc o tipologie uluitor de caracteristică, iar adesea mişcarea este manifestă în operele sale. La el sculptura în lemn capătă dramatism şi mişcare, spre deosebire de opera altor artişti, care multă vreme au menţinut-o la forme statice şi rudimentare.

La Vida, construcţia figurilor este făcută în funcţie de compoziţie, iar compoziţia este dictată de caracterul temei şi de sentimentul artistului. Mişcarea îşi atinge măiestria în cunoscutul *Dans oşenesc* (1948), unde cei trei ţărani, înlănţuiţi într-un joc foarte dinamic, sînt conturaţi în atitudinile cerute de mişcarea jocului, de poziţia ce o au în momentul respectiv, formînd totuşi o unitate. Din oricare parte le-ai privi, cele trei personaje sugerează unitatea în mişcare, acea înlănţuire cerută şi de joc, dar şi de sculptura statuară care se vrea bloc şi nu formă secţionată de goluri. Filmul nu a atras atenţia asupra acestor însuşiri ale artei lui Vida, asupra stilului artei sale, stil realist, în care se îmbină o tratare oarecum primitivă sau rustică a lemnului cu această forţă şi mişcare foarte modernă, caracteristică artiştilor noştri de azi, călăuziţi de realismul socialist. Stilizarea pe care o foloseşte artistul este şi simplificare, dar şi accentuare a expresivităţii şi mişcării contemporane, iar asemenea însuşiri nu au fost învederate pe ecran. Chiar şi într-o lucrare mai curînd statică, aşa cum este *Odihna*, înfăţişînd un ţăran dormind, se simt viaţa şi forţa, prin poziţia uşor contorsionată a corpului, căruia braţele încolăcite îi aduc mai multă expresivitate. Capul, purtînd clopul de o perfectă rotunjime, se înscrie în euritmia formelor interioare ale figurii. Dar în materie de expresivitate şi mişcare, de adevăr semnificativ, *Minerul* (1942), *Răscoala*, *Horitoarea*, *Dansatorul* proiectează omul în acţiuni foarte vii şi caracteristice şi totuşi formele îşi păstrează în genere stabilitatea, echilibrul, înscriindu-se în spaţiu şi cu forţă, şi cu armonie.

Aceste însuşiri bine cunoscute ale lui Geza Vida — artist de frunte al creaţiei socialiste — şi despre care s-a scris temeinic în presa noastră, au fost în mare măsură nesocotite în „notele" ecranizate şi astfel filmul a trecut tocmai peste ceea ce merita în primul rînd relevat: contemporaneitatea şi originalitatea acestui mare sculptor al lemnului.

Autorii filmului s-au oprit deci la cîteva metafore şi comparaţii interesante, nemergînd pînă în adîncul ideii de la care au pornit. Cum este vorba de primul film care valorifică o operă sculpturală romînească şi cum sculptura poate fi mai mult decît pictura analizată şi valorificată pe ecran — prin diferite mişcări şi unghiuri de vedere, prin poziţii dinamice şi altele statice, prin prezentarea totală a operei şi apoi prin elementele ei — am stăruit aici asupra insuficienţelor acestor „note", nu lipsite însă de bune intenţii şi de unele rezolvări parţiale merituoase.

Petru COMARNESCU

Verbiajul şi urmările sale

În ceea ce priveşte natura subiectelor, compoziţia cadrelor, noutatea unghiurilor de filmare, există în filmul documentar romînesc realizări cărora li se pot acorda cele mai bune calificative. Din păcate, nu putem spune acelaşi lucru, decît arareori, despre comentarii.

În film, indiferent dacă este vorba de un film documentar sau de unul artistic, cuvîntul nu-şi găseşte loc atîta timp cît nu-l cere imaginea. Se pare însă că la studioul „Al. Sahia" există o altă părere. De cele mai multe ori, comentariile scrise în acest studiou nu izbutesc să formeze împreună cu imaginea un aliaj unic. Ele o însoţesc doar într-o coexistenţă paralelă, formală, hibridă şi asta din pricina abundenţei frazelor gratuite, scrise probabil în virtutea concepţiei că în film mai trebuie să se şi vorbească. De aici şi maniera literaturizantă în care sînt scrise numeroase comentarii.

Cîteodată, creatorii documentarelor noastre seamănă cu ucenicii vrăjitori care dezlănţuiesc forţele, dar nu mai sînt în stare să le stăpînească şi atunci forţele, combinîndu-se la voia întîmplării, generează efecte năstruşnice. Aşa se face că uneori neconcordanţa comentariului cu imaginea merge pînă acolo încît textul literar capătă o funcţie inversă celei scontate. Edificator în această privinţă este filmul documentar *Hîrtia se naşte din ape*. Ni se vorbeşte acolo, în final, despre „monumentele" bătăliei de recoltare a stufului, în vreme ce ochiul aparatului de filmat se plimbă cu seninătate peste cîteva stoguri de stuf care, cu toată bunăvoinţa, nu au nimic monumental. Efectul este grotesc.

Se mai întîmplă uneori, din pricini pe care am vrea să le punem pe seama grabei sau neatenţiei, ca în comentarii să se strecoare contraziceri, inexactităţi şi vulgarizări. Tipic în această privinţă poate fi considerat filmul documentar *Trotuşul şi oamenii* (scenariul şi regia: Gheorghe Horvat), în care întîlnim fraze de acest gen: „În adîncul de întuneric al salinei de la Tîrgu Ocna, sarea îşi trăgea parcă gustul din sudoarea generaţiilor de ocnaşi. În vechea ocnă, îşi ispăşeau osînda mulţi tîlhari adevăraţi (de remarcat formularea concesivă — *n.r.*), dar ea încătuşa şi luptători pentru libertate, ale căror glasuri se auzeau chiar şi de aici, din fundul pămîntului. Tehnica modernă a transformat ocna într-un loc de muncă civilizat, omenesc. Azi este o cinste să fii miner la sare." Autorul, desigur, nefamiliarizat cu arta ingrată a cuvîntului şi cu legile subtextului îşi continuă prezentarea Văii Trotuşului afirmînd cu toată seriozitatea: „Zile şi nopţi, ani fără număr, Trotuşul s-a războit cu natura sălbatică, zdrobindu-i coastele, crestînd în trupul ei poteci şi cîmpii, statornicind pentru totdeauna neasemuitele frumuseţi ale pămînturilor din Moldova." Prin ce miracol o fi izbutit Trotuşul, singur-singurel, să statornicească, şi încă pentru totdeauna, neasemuitele frumuseţi ale pămînturilor din Moldova?

Aceeaşi avalanşă de cuvinte gratuite o întîlnim şi în documentarul *Tehnică nouă, oameni culţi* (scenariul şi regia Alexandru Sîrbu) închinat uzinelor Electronica. Ce-i drept, aici comentariul nu realizează performanţe de natura celor citate mai sus. În schimb, autorul atras de mirajul poeziei lui Brecht face eforturi să creeze ceva asemănător. Rezultatul: un comentariu pretenţios, intelectualist, alambicat şi abstract, care, în ciuda cîntecelor cu care este presărat, nu izbuteşte să ne comunice mai mult decît ştim, nici despre uzinele Electronica şi nici despre oamenii care muncesc acolo. Cităm o „mostră" din acest poem pseudo-brechtian.

„Oamenii ei sînt tot tineri... Ne bucurăm de această tinereţe. Ne place veselia, dansul. Noi sîntem cei care în fiecare zi construim o mie de aparate de radio şi 170 de televizoare. (Cîntec) Visăm... Descoperim lumea. Mîinile noastre fac gesturi simple. Fiecare gest însă, presupune cunoaştere. Condensatori... Picofarazi... Nanofarazi... Microfarazi... Rezistenţe... Megaohmi... Kiloohmi... Ca să le înţelegi, trebuie să le înveţi."

Mărturisim că am fi preferat să înţelegem ceva, pentru ca la urma urmei acesta şi este rostul unui film documentar.

Ne surprinde orientarea studioului „Al. Sahia" spre comentarii voit poetice şi încă de o poezie îndoielnică, atribuind imaginii sensuri pe care ea nu le poate conţine. Ne mai surprinde şi tonul didacticist cu care unii comentatori vor cu tot dinadinsul să-i bage în cap spectatorului ceea ce bietul om vede şi singur. Oare n-ar fi mai simplu să scutim filmul documentar de fraze care dăunează întregului? Prin aceasta documentarele noastre n-ar avea decît de cîştigat în firesc şi autenticitate.

Mircea MOHOR

MARINA VLADY





MARINA VLADY, ALĂTURI DE PIERRE BRASSEUR, ÎN FILMUL LUI CHRISTIAN JAQUE CAUZE BUNE, REALIZAT DUPĂ ROMANUL LUI JEAN LABORDE.



Despre Marina Vlady, această actriță care nu epatează în viața mondenă, se discută mult după cel de-al XVI-lea Festival cinematografic internațional de la Cannes. Motivul este bine cunoscut: Marina Vlady a fost distinsă pentru cea mai bună interpretare feminină datorită rolului din filmul italian *Patul conjugal*.

Nu e lipsit de interes să amintim de 1948, anul care consemnează, fără prea mult zgomot însă, debutul actriței, o dată cu filmul *Furtună de vară*. Mai mulți ani la rînd, între 1948 și 1954, Marina Vlady nu realizează nici un film în Franța. Ea turnează însă 8 roluri fie în studiourile italiene, fie în cele engleze.

Printr-unul din aceste filme realizate în străinătate, am făcut cunoștință și noi cu Marina Vlady. Ne referim la *Infidelele* (producție italiană din 1952). Ne-a apărut atunci imaginea unei frumoase actrițe, lipsită însă de căldură, de vibrație lăuntrică. Poate și rolul, redus nu numai ca dimensiuni, ci și ca substanță, a contribuit la această impresie mai puțin favorabilă.

Că Marina Vlady nu se mulțumește să fie doar un decor feminin în film, că nu este din categoria „starlet"-urilor care apar și dispar peste noapte, ne-a dovedit-o filmul următor, în care actrița a reapărut pe ecranele noastre — *Vrăjitoarea* (producție franceză din 1955 în regia lui André Michel). În acest film, de un pitoresc adesea exotic, Marina Vlady dovedește că poate mai mult decît să zîmbească suav sau cochet. Episodul în care presupusa vrăjitoare își descoperă frumusețea în apele lacului, sau finalul tragic, sînt susținute de actriță cu o mare forță interpretativă.

Am regăsit-o pe Marina Vlady în filmul *În umbra legii* (coproducție ceho-franceză din 1957) și, mai apoi, în *Sentința* (producție franceză din 1959). Aceste ultime filme au scos la iveală valențe ascunse ale talentului actriței. În coproducția *În umbra legii*, Marina Vlady dă viață unui tulburător chip de adolescentă. Partenerul actriței este cunoscutul actor și regizor francez Robert Hossein (în compania căruia actrița a realizat mai multe filme între care *Noaptea spionilor*). Interpretînd rolul logodnicei din *Sentința*, artista îmbogățește biografia oarecum lineară a personajului, trăind, cu un plus de sensibilitate (să ne amintim momentul execuției), drama eroinei.

Înaintea filmului *Patul conjugal*, Marina Vlady se dezvăluia spectatorilor ca o actriță de mare talent în alte două opere cinematografice (*Prințesa de Clèves* — film prezentat la noi în cadrul Festivalului filmului francez în 1962) și *Climaturi*.

Prințesa de Clèves, maiestosul și nu mai puțin celebrul roman al doamnei de La Fayette era transpus pe peliculă, în 1960, de cunoscutul regizor francez



Jean Delannoy. Pentru cel care a văzut filmul, chipul prinţesei (aşa cum era ştiut din literatură) se contopeşte cu cel al actriţei. Marina Vlady îşi înzestrează personajul cu acea mîndrie care imobilizează aproapele, fără a uita însă să dezvăluie, atunci cînd prinţesa se află în intimitate, acele ascunse trăsături interioare care, într-o lume mai puţin rigidă şi superficială decît cea a curţii, ar fi făcut-o fericită pe prinţesa de Clèves.

„Era făcută pentru bucurie, această femeie încă copil, misterioasă şi fantastică", scrie André Maurois despre Odile, eroina cunoscutului său roman *Climaturi*. La trei secole diferenţă, doamna de La Fayette şi André Maurois realizează — cu multă subtilitate — două portrete feminine. Iubirea Odilei şi cea a prinţesei de Clèves se întîlnesc în neîmplinirea lor. Marina Vlady a dat un perfect echivalent cinematografic acestor cunoscute eroine de roman.

Tot în 1961, regizorul Michel Deville produce o surpriză publicului punînd în valoare înclinaţiile actriţei, încă nemanifestate, spre comedie. Marina care interpretase personaje sentimentale ori destine dramatice se dovedeşte, în *Adorabila mincinoasă*, o mică copilandră plină de umor.

Înzestrată, după cum se vede, atît pentru filmele psihologice de atmosferă, cît şi pentru comedia uşoară, armonizîndu-şi talentul cu meşteşugul actoricesc, Marina Vlady este una dintre actriţele cele mai interesante ale cinematografului contemporan.

Al. RACOVICEANU

MARINA VLADY ÎN COPRODUCŢIA CEHO-FRANCEZĂ ÎN UMBRA LEGII







FILMUL VRĂJITOAREA A PRILEJUIT ACTRIŢEI O CREAŢIE INTERESANTĂ.

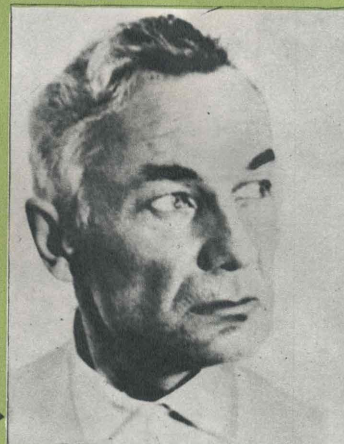






ci ne ma

SECVENŢE



VI-L PREZINT PE BALUEV, NOUA PRODUCŢIE SOVIETICĂ VIZIONATĂ CU PRILEJUL CELUI DE-AL TREILEA FESTIVAL INTERNAŢIONAL AL FILMULUI DE LA MOSCOVA ARE CA PROTAGONIST PE CUNOSCUTUL ACTOR I. PEREVERZEV.



DOUĂ CADRE DIN NOI, OAMENII, FILMUL REALIZAT DE STUDIOURILE „A. P. DOVJENKO", VIZIONAT DE ASEMENEA LA MOSCOVA ÎN CADRUL FESTIVALULUI, ÎN CARE-I VEDEM PE ACTORII V. ŞUKŞIN ŞI MICUL VALERIK KOROL.



LA STUDIOURILE „MAXIM GORKI" SE TURNEAZĂ FILMUL PRIMUL TROLEIBUZ. SCENARIUL APARŢINE LUI IOSIF OLŞANSKI ŞI JUNIOR ŞILOV, IAR MUZICA LUI ANDREI EŞPAI. POETUL MIHAIL SVETLOV A SCRIS TEXTUL CÎNTECELOR. ÎN FOTOGRAFIE ARTISTA IRINA GUBANOVA.



cinema

CRONICA

A. DEMIANENKO ŞI I. JUMATOV ÎN PRIMUL REPORTAJ

primul report

Primul reportaj aminteşte realizările superioare ale filmului de „suspense", trezind spectatorului reacţii de ordin intelectual, nu numai o primară senzaţie de spaimă, de biciuire sadică a nervilor. Păstrînd legile de bază ale genului: un conflict deschis din care se ivesc altele, subterane, neaşteptate; situaţii surprinzătoare ce schimbă radical părerea iniţială asupra unui personaj, a unei întîmplări; un punct maximum de tensiune ce concentrează interesul nostru în jurul unei singure, vitale întrebări: va fi salvat ori nu, eroul preferat? etc. etc. — această inteligent condusă „Cursă cinematografică" cu o preţioasă încărcătură de idei, se bucură de adeziunea sălii.

Prejudecata — stabilită în ultima vreme — că subiectul poate fi neglijat cu totul în filmul modern, că „spectacolul" e o cerinţă dramaturgică depăşită, naivă chiar, îşi dovedeşte din nou inconsistenţa. Filmul scris de Serghei Antonov şi regizat de Vengherov e dens fără să plictisească, vehiculează idei şi noţiuni etice într-un mod lipsit de didacticism, cît se poate de atrăgător, de „spectaculos" (în sensul bun al cuvîntului). Originalitatea lui rezidă mai puţin în situaţii ori personaje. Miza dramatică e cunoscută: maşina plecată într-o cursă ce periclitează — voit ori accidental — viaţa a cel puţin unuia dintre cei doi pasageri. Eroul central — ziaristul cu candori de adolescent întîrziat, avînd brusc revelaţia vieţii — de asemenea. Pare fratele locotenentului Ivlev din *Pace noului venit* — interpretul e acelaşi: talentatul Alexandr Demianenko.

Ce e insolit în filmul premiat la Moscova? Relaţiile — complexe, neaşteptate, între personaje; felul în care se rezolvă conflictul, proba de „foc" (citeşte de gheaţă pentru că are loc în tundra înzăpezită), probă trecută de eroii plecaţi în dramatica cursă ca inamici, suspectîndu-se reciproc, dar ajungînd în cele din urmă să se cunoască şi să se preţuiască.

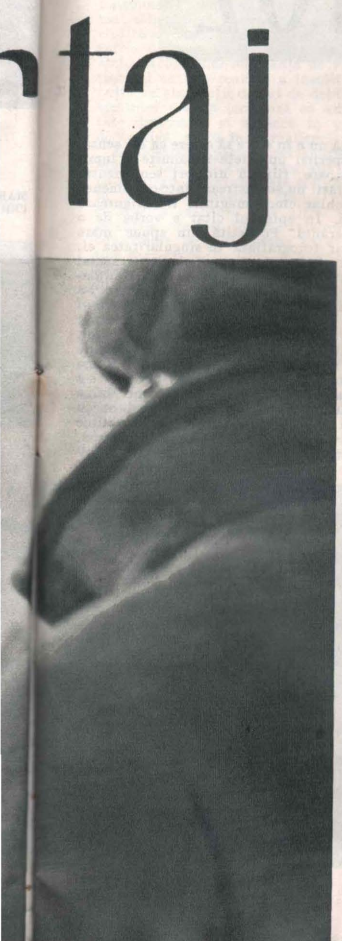
Faţă de şoferul Hromov, ziaristul îşi schimbă de două ori, radical, opinia. La început îl priveşte superficial, gata să adauge portretului idealizat al eroului pozitiv (aşa cum şi-l imaginează el naiv, livresc), alte cîteva superlative-şablon: „Un om voinic, cu privire energică, întreprinzător, cu o viaţă de familie exemplară". Cu umor subţire, şoferul îl ajută iniţial să-şi completeze inocenta listă a unor clişee gaze-

O ACTRIŢĂ DE MARE INTENSITATE DRAMATICĂ: TAMARA SIOMINA ÎN ROLUL ARINKĂI.





rtaj



tărești de genul: „Caracterul lui s-a format în timpul marilor cincinale... cînd a văzut că transportul nu poate face față, s-a încordat și a găsit soluția salvatoare. Astfel a scos din impas sectorul... etc." Și apoi, brutal, adevărul: șoferul fruntaș e de fapt un impostor, care-și falsifică datele de producție, aruncă benzina ca să se creadă că face cursa întreagă, dar de fapt merge pe un drum scurt, nepermis, care-i aduce o glorie nemeritată. Și un cîștig pe care-l împarte cu șeful sectorului. La început, ziaristul venit cu referințe bune despre Hromov, necunoscînd oamenii, nu observă nimic. Doar comportarea ciudată a logodnicei șoferului, Arinka (excelent interpretată de Siomina, protagonista *Învierii)* care-l suspectează pe Hromov și încearcă să se îndepărteze de el, cu toate că-l iubește, îi dă primul semnal de alarmă. Deși aparent și-a terminat misiunea: culegerea datelor despre Hromov, ziaristul își dă seama că mai e ceva. Ceva care îi scapă. Și începe, cu prudență, îndărătnic, ancheta care-l aduce în posesia datelor uluitoare. Cursa încordată de care vorbeam începe abia la jumătatea filmului, cînd ziaristul, edificat, e gata să plece la Moscova. Avertizat asupra primejdiei, se urcă totuși în mașina condusă de Hromov. Șantajul apare limpede, amenințarea e categorică: „N-ai să ajungi să mă distrugi. Taigaua nu poate vorbi. Aici ursul e singurul procuror." Cu o energie nebănuită la acest tînăr intelectual timid, stîngaci, fără experiență, el rezistă presiunilor lui Hromov, cu fermitate, bărbăție. În timp ce ziaristul are trista revelație a josniciei șoferului, acesta trăiește descoperirea — care-l tulbură profund — a unei fermități de caracter nebănuite la acest „puști fricos" (cum îl considerase). Și iată că are loc o modificare treptată în psihologia celor doi (cu subtilitate urmărită de cineaștii sovietici) modificare, capabilă, din nou, să ne ducă la o răsturnare de păreri. Chiar fără reveria (facilă) în care-l plonjează la un moment dat autorii, Hromov se va trezi, cu luciditate, înainte de a comite crima. Dramul de conștiință omenească îl va salva, pe marginea prăpastiei, și aici, mai mult decît amintirea Arinkăi, rolul important revine ziaristului. Fără fraze didacticiste, aproape fără a-i adresa un cuvînt, tînărul va cîștiga stima șoferului, declanșînd, prin aceasta, criza salutară. Frumos lucrată (îndeosebi ca imagine — Gh. Maraudjan) lupta celor doi cu înghețul, eforturile lor supraomenești de a supraviețui. Mai interesante însă decît încleștarea omului cu natura vrăjmașă, mi se pare treptata topire a înghețului din sufletul unui om egoist, brutal. În același timp, radicalizarea unei firi copilărești, credule, primind de la viață (și dînd în același timp) o lecție de bărbăție, curaj, conștiință cetățenească.

Alice MĂNOIU

MIRACOLUL RUS





SOȚILOR THORNDIKE LE DATORĂM CÎTEVA PAGINI ANTOLOGICE ALE FILMULUI BAZAT PE DOCUMENTE DE ARHIVĂ.

Imediat după război, într-o regiune din Mecklemburg, se redeschidea prima școală. O tînără institutoare se apuca de treabă cu toată energia și dragostea de care era capabilă. Curînd școala ei devenea una din cele mai bune din țară.

Tot în acele zile frămîntate de început de pace, un grup de documentariști filma în centrul Berlinului distrus de bombardamente. Ei urmăreau îndeaproape cum apar, încetul cu încetul, mugurii vieții noi. Andrew Thorndike era printre ei. Făcuse deja cîteva filme de mai mică importanță cînd s-a apucat de un film documentar închinat reconstrucției care trebuia să oglindească viața copiilor și organizarea școlii noi. Astfel a ajuns regizorul în micul oraș din Mecklemburg unde a cunoscut-o pe celebra institutoare, care-i devine soție și colaboratoare. *Tu și camarazii tăi*, *Vacanță în Sylt* și *Operația Sabia Teutonă* sînt filme pe care le realizează împreună și care stîrnesc un viu interes în întreaga lume.

În filmul *Miracolul rus*, soții Thorndike au abordat o temă de interes major: istoria primei țări care a pornit pe drumul comunismului. Printr-o muncă de ani de zile, colaborînd cu un colectiv calificat, ei au studiat în amănunțime întregul proces istoric de la căderea țarismului și pînă la construirea desfășurată a comunismului. Secretul succesului artistic al filmului constă în aceea că întotdeauna omul s-a aflat în centrul atenției creatorilor lui. Specialiștii consideră că prin *Miracolul rus* s-a născut un nou gen al documentarului artistic. Pentru această operă a lor, Annelie și Andrew Thorndike au fost distinși de către guvernul sovietic cu Ordinul Lenin și cu Premiul național clasa I de către guvernul Germaniei democrate.

La cel de-al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova, *Miracolul rus* s-a bucurat de o prețuire unanimă.







JERZY KAWALEROWICZ

ci
ne
ma
PROFIL



Cu Jerzy Kawalerowicz care, alături de Wajda şi Munk, a creat reputaţia actuală a cinematografiei poloneze, am luat contact în 1952 cînd a rulat pe ecranele noastre *Moara satului*. E o producţie citată cu jenă de admiratorii cunoscutului regizor în seria creaţiilor lui, şi nu fără motiv. *Moara satului* cumula toate poncifele unui tip de film care reducea fenomenele vieţii sociale la nişte scheme vulgarizatoare, închipuindu-şi în mod naiv că simplismul lor descurajant are efecte propagandistice deosebite. Ca în orice plăsmuire artificioasă, clişeul dobîndea o putere tiranică asupra întregului film. Şi, lucru paradoxal, însăşi finalitatea propagandistică scăpa acestor producţii create în primul rînd pentru propagandă. Şi totuşi există un moment cînd filmul iese brusc din lozincăria lui sforăitoare şi capătă palpitul vieţii: Morarul beat, aflînd că a obţinut titlurile de proprietate ale terenului pe care trecea drumul spre noua construcţie, porneşte în toiul nopţii cu argaţi şi cu caii înhămaţi la plug să dea satului o lecţie. Din micul convoi face parte şi mama chiaburului purtînd sub braţ un obiect mare aproape cît ea, învelit în hîrtie şi legat cu sfori. Nu ştim ce cuprinde pachetul descărcat din şareta venită de la oraş. Nu ghicim încă ce vrea să facă morarul. Şi, în măsurile unui marş impetuos, asistăm la o scenă grotescă de cea mai bună calitate dramatică. Plesnind furios din bici, înjurînd, împiedicîndu-se în bolovani, morarul ară drumul spre a-l face impracticabil. Apoi înţelegem ce e cu pachetul. Un Isus primitiv tăiat în lemn e aşezat să vegheze terenul ca semn al atotputerniciei chiaburului. Lucrul se lămureşte abia în zori cînd primele căruţe nu mai găsesc drumul şi oamenii îşi fac cruce descoperind statuia şi întrebîndu-se dacă n-au băut şi au vedenii. Efectul e excelent şi constituie în acest film foarte slab o admirabilă demonstraţie a specificului artei cinematografice. Ce se vădeşte? Că nicăieri mai mult ca în această artă e de mizat pe fantasticul realului. Fotografiind lucrurile, investind astfel imaginile cu o teribilă forţă a certitudinii, cinematografia poate da insolitului, neaşteptatului, surprinzătorului o inegalată valoare expresivă. Nici o altă artă nu e în stare să creeze ca ea senzaţia descoperirii unei feţe nebănuite a lumii înconjurătoare, fiindcă nicăieri sentimentul autenticităţii nu se păstrează într-o asemenea măsură, chiar cînd imaginile transfigurează realitatea. În episodul citat e vorba de o faptă aberantă. Povestită, nu spune mare lucru. Dar fotografiată în singularitatea ei, plină totuşi de adevăr psihologic şi social devine tulburătoare şi relevantă. Kawalerowicz a înţeles aceasta şi filmul care l-a făcut celebru, *Maica Ioana din Ordinul îngerilor* (1961) o dovedeşte. E prezentată aici o poveste cu călugăriţe posedate de diavol. Unei mănăstiri îndepărtate dintr-o Polonie arhaică, medievală, suspectată încă la Roma că se închină vechilor ei idoli slavi, i s-a creat o faimă sinistră în împrejurimi. Maica stareţă Ioana se află în comerţ trupesc cu Satana şi celelalte călugăriţe au căzut victime aceluiaşi păcat. O atmosferă de suspiciune, curiozitate maladivă şi teroare mistică stăpî-



nește regiunea. Fostul confesor al mănăstirii a fost ars pe rug pentru că în loc să-l izgonească pe necuratul s-a lăsat prins în mrejele lui. Unui nou călugăr tînăr, plin de fervoare mistică, îi revine sarcina ingrată a exorcizării posedatelor. Filmul are două aspecte. Unul privește reconstituirea directă, concretă, a acestei forme de nebunie religioasă cu substrat etico-social și e excepțional. Al doilea urmărește să încarce faptul cu tot felul de aluzii filozofice, să-i dea o valoare de parabolă și e lamentabil. Filmul însă se ține, e impresionant și pe alocuri chiar zguduitor. Tăria lui vine însă tot din acea capacitate de a dezvălui deodată o față nebănuită, uluitoare a realității. În *Maica Ioana*, Kawalerowicz are intuiția fericită să abordeze cinematografic, adică *arătînd, fotografiind pe viu* o operație de un straniu absolut. Asistăm la o scenă de exorcizare cu tot aparatul ei ecleziastic, cu poruncile date diavolului în latinește, cu accesele tipice de isterie ale victimelor, cu pompa ceremoniei și groaza asistenților. Condamnarea fanatismului, Kawalerowicz izbutește să o facă astfel mai profund și mai eficace decît prin diversele speculații cam confuze introduse cu intenții generalizatoare în monologurile călugărului sau în întîlnirea acestuia cu alter-ego-ul său sub înfățișarea rabinului cabalist. Tratarea realistă, minuțioasă, lentă, aplecată asupra amănuntelor unor stări stranii, scoate la iveală admirabil, fără ostentație, dar cu o rară valoare documentară, substratul social-moral al întîmplărilor: ignoranța poporului, intoleranța bisericii, furia simțurilor biciuite de dorință și condamnate la asceză. Kawalerowicz posedă un neobișnuit simț pictural. *Maica Ioana* e o splendidă compoziție în alb și negru, iar efectele procesionale, cadrele pustii, arcadele înecate în umbră, gesturile călugărițelor care, agitîndu-și mînecile largi, par imenși lilieci înnebuniți, amintesc în cîteva scene (primirea călugărului, prima izbucnire de furie erotică a penitentei, întîlnirea din pod printre rufele puse la uscat) lecția marelui Eisenstein. Acolo unde substanța de viață se subțiază și notația realistă a insolitului e înlocuită cu abstracții destul de debile, căutarea efectului plastic încetează să aibă o finalitate dramatică și alunecă în pură euforie decorativă, adică în formalism.

Explorarea faptelor neobișnuite din jurul nostru, obiectivul cinematografic o poate face cu rezultate surprinzătoare și de mare interes în ordinea cunoașterii atunci cînd rămîne credincios realității. De altfel succesele și eșecurile creației lui Kawalerowicz aduc o confirmare în plus acestei experiențe artistice mai largi. În film, a fantaza e atît de facil încît nici un creator autentic nu lucrează cu metafore și simboluri decît apăsînd pe detaliul concret, pe amănuntul realist al imaginii. Din relieful acestor date vii, exacte, de o mare valoare sugestivă crește poezia *cinematografică* adevărată și nu siropul literar turnat pe atîtea pelicule în locul ei. Primul film, care l-a impus pe Kawalerowicz, a fost *Amintiri de la Celuloza (O noapte de amintiri)* creat în 1954 după un roman de Igor Newerly, despre o familie țărănească venită la oraș să se angajeze în uzină. Și aici tabloul izbește prin amestecul ingenios și





1—2. OMUL DIN UMBRĂ ESTE O POVESTE POLIȚISTĂ COMPUSĂ DIN EPISOADE RELATIV INDEPENDENTE.

convingător de descripție realistă exactă, crudă, colorată a mediului muncitoresc, semiproletar sau artizanal și incizia care lasă să se vadă totodată diverse aspecte ciudate ale existenței. Eroul principal, băiatul venit de la țară, nu o apucă pe calea firească. O întîmplare îi aduce protecția preotului, apoi a nevestei patronului. Personajul e pe cale să se declaseze, pierzînd contactul cu masele proletare. Iarăși o întîlnire stranie cu o fată noaptea într-un parc îl readuce pe drumul drept. *Sub steaua frigiană* (seria a doua a filmului), mai puțin descriptivă, mai epică, e istoria luptelor greviste ale muncitorimii poloneze în jurul anilor 30. Eroul, devenit acum un element conștient, își face în focul lor educația revoluționară. În mod curios, partea I e mult mai bună. În ea tabloul e bogat, viu, populat de numeroase personaje, creionate cu multă vigoare realistă. *Sub steaua frigiană*, deși are o acțiune mai închegată, rămîne cenușie. Talentul lui Kawalerowicz iese la iveală cînd are de tratat fapte foarte viu individualizate (pornirea bătrînului țăran și a fiului său cu pluta către America, așa cum îi spun ei orașului unde se află fabrica de celuloză, momentul înjghebării cartierului muncitoresc pe maidanele infecte unde se aruncă deșeurile uzinei, tabloul faunei dostoievskiene din subsolul unde locuiește eroul etc.). Regizorul polonez are o remarcabilă pricepere în trecerea de la o situație la alta. În cîteva scene zugrăvește un mediu, situează o acțiune. Ceea ce-i lipsește, cred că este sentimentul mare al narațiunii. În episoade e excelent, în logica mai complicată a faptelor, în arta de a face perceptibile procesele morale, șchioapătă. Filmul *Omul din umbră* (1956) este o poveste polițistă, compusă din episoade relativ independente. Un misterios personaj apare în diverse întîmplări rămase nelămurite pînă acum. Fiecare episod e narat cu brio și cel din timpul luptelor cu bandele teroriste, după eliberare, e chiar foarte bun. Kawalerowicz reconstituie cu o admirabilă conciziune atmosfera vremii, schițează cîteva figuri, creează nu puține momente de „suspensie". Dar în întregul său, judecat ca film polițist, *Omul din umbră* suferă de o slăbiciune gravă: indică la sfîrșit ca vinovat un personaj insignifiant, care nu apare decît în treacăt la începutul acțiunii. Arta e, în genul respectiv, să-l ții pe criminal tot timpul sub privirile spectatorului și să-l scoți mereu de sub orice bănuială. Altfel, adevărata surpriză, psihologică, bazată pe reprezentarea pe care ne-am făcut-o pînă atunci despre un om, e înlocuită cu surpriza ieftină, *mecanică* (intră în problemă factori complet ignorați). Poate că cel mai echilibrat film al lui Kawalerowicz e *Adevăratul sfîrșit al războiului* (1957). Aici și irupția neobișnuitului în viața de toate zilele și preocupările picturale de atmosferă și alura narativă fragmentară sînt subordonate unei idei majore și generoase. Filmul e o „întoarcere de pe front", infinit mai crîncenă, fiindcă și războiul ultim a întrecut orice limită a neomeniei, cruzimii și absurdității. Eroul, deși a scăpat cu viață din lagărele naziste, nu se mai poate regăsi, iar reacțiile lui de un tragism indicibil otrăvesc existența celorlalți. Ororile fascismului se prelungesc, prin efectele lor ireparabile, în vremurile noastre. Filmul acesta n-are strălucirea *Maicii Ioana*, dar nici cusururile peliculei care i-a adus lui Kawalerowicz Premiul special al juriului la Festivalul de la Cannes în 1961. Mesajul său e clar, fără a înceta să fie răscolitor. Epica discontinuă corespunde cazului, eroul suferind tocmai de lapsusuri mari în conștiință, de amnezii și obsesii. Îndrăznelile de filmare nu deosebite merită totuși reținute, pentru că dau pe de o parte echivalentul unei traume grave psihice (obligația deținuților de a se învîrti pînă cad morți de oboseală), pe de altă parte trecerea de la planul subiectiv al personajului principal la cel obiectiv (de unde și efectul tragic — gesturile fostului arhitect rămîn mereu neînțelese).

O asemenea ierarhizare nu prea cred să aibă rost atîta timp cît e vorba de creația unui regizor care abia cu ultimele sale producții *Adevăratul sfîrșit al războiului*, *Tren de noapte* și *Maica Ioana* și-a atins maturitatea creatoare și ne rezervă sigur încă multe surprize.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU







3-4-5. POATE CĂ CEL MAI ECHILIBRAT FILM AL LUI KAWALEROWICZ ESTE ADEVĂRATUL SFÎRȘIT AL RĂZBOIULUI

cinema



Mihnea Gheorghiu: Realismul în ofensivă

— *Festivalurile internaționale sînt probabil un bun prilej de a afla „pulsul" anului cinematografic.*

— E greu de stabilit, din marele număr de festivaluri internaționale și naționale cu care cinematografia mondială se afirmă în fiecare an mereu aptă de noutăți, care dintre ele prezintă avantajul real al unor repere de principiu. Vă referiți, de bună seamă, la filmele artistice de lung metraj. Există însă festivaluri cu o tematică interesantă și concludentă și în alte ramuri de afirmare ale artei și tehnicii cinematografice decît acelea care-l pasionează pe cinefilul mai puțin avizat. Sînt, de asemenea, și festivaluri necompetitive, sau numai comerciale, unde prezența unui film e menită să-i sporească publicitatea și valoarea de circulație. Pentru că nu rareori filme premiate la festivaluri cu prestigiu nu s-au bucurat în egală măsură și de sufragiile publicului. Pe urmă, mai sînt și filme respinse la un festival și premiate la altul. Adevărul e că nu totdeauna e lesne de găsit, prin mijlocirea listelor de premii, pulsul exact al anului cinematografic. Dar se poate găsi.

— *După Cannes și Moscova, cum ați caracteriza anul cinematografic 1963? Care ar fi direcțiile de dezvoltare ale filmului contemporan?*

— Anul acesta, Festivalul de la Cannes a reușit să se apropie cu mai multă îndrăzneală de temele și metodele de muncă artistică pe care le stimează un număr tot mai mare de cineaști din toate țările. Realismul cinematografic a cîștigat cîteva poziții semnificative pe țărmul Mediteranei, fructificate apoi la Moscova sub stindardul: *„Pentru umanism în arta filmului, pentru pace și prietenie între popoare"*. La ambele festivaluri, premii însemnate au răsplătit strădaniile unor creatori animați de cele mai bune sentimente față de progresul omenirii contemporane. Succesele cinematografiilor socialiste demonstrează cu fermitate această direcție. Pe de altă parte, respingerea curajoasă a filmelor care nu servesc umanitatea sau care reprezintă experiențe lipsite de sens creator, nu a făcut decît să confirme această direcție generală pozitivă, foarte promițătoare a filmului actual.

— *Ați sesizat anumite dominante tematice?*

— Ar fi riscant să purcedem la o catalogare seacă a temelor principalelor filme din ultima vreme. Mai întîi pentru că nu tot ce apare în unele festivaluri constituie ceea ce a dat mai bun o cinematografie națională sau alta. Criteriile sînt deseori relative. Nu se poate spune, de pildă, că cinematografia franceză este efectiv reprezentată anul acesta doar prin filmele care au luat note proaste la Cannes... Dar nu e mai puțin adevărat că problemele actualității directe, în viața socială și personală a oamenilor și că marile teme ale luptelor eliberatoare au dobîndit o pondere principială importantă în creația scenariștilor și regizorilor de azi, chiar dacă orientarea unora dintre aceștia suferă încă de incertitudine. Este evident că apolitismul snob și indiferent și-a pierdut iremediabil terenul.

— *Încotro credeți că evoluează „formula artistică" a filmului?*

— Nu sînt partizanul etichetelor și al sertarelor cu conținut drămuit farmaceutic. În artă e bine ca ferestrele să fie pururi deschise aerului proaspăt, dătător de noi forțe. Închistarea în „modalități" și formule nu corespunde definiției artelor și cu atît mai puțin artei filmului. O experiență interesantă este filmul lui Fellini *Otto e Mezzo*, cu care nu cred că putem fi cu toții de acord; o altă experiență încă și mai puțin accesibilă mi s-a părut *Noul Cristobal* al lui Armand Gatti. Și sînt doi regizori profesioniști, cu profunde și sincere năzuințe de a servi societatea și arta umanistă! Atunci cărei „formule artistice" să-i abandonăm atenția noastră cea mai binevoitoare? Eu zic, nici uneia dintre cele care, nedepășind teritoriul experiențelor personale, nu va reuși să se întruchipeze într-o operă artistică finită, utilă unei audiențe cît mai importante.

— *Vă rugăm să apreciați, raportîndu-vă la cele de mai sus, filmele romînești prezentate la cele două festivaluri.*

— Cred că filmele romînești din producția curentă prezentate la ultimele festivaluri internaționale corespund înaltului țel al artei cinematografice contemporane, atît prin subiectul lor (ambele au fost distinse și cu premii pentru scenariu) cît și prin o realizare artistică și tehnică animate de sentimentul profundului respect al creatorului față de exigențele publicului său. *Lupeni 29* și *Codin* sînt filme serioase și de bună calitate, opere trainice, despre care se va vorbi cu stimă și simpatie multă vreme încă.

— *În „cursa" permanentă angajată de diferite cinematografii naționale, care ar fi rezultatele „etapei" 1963?*

— Nu putem aplica aici vocabularul competiții sportive. Statistica noastră e fidelă unui alt complex de legi. La Cannes și Moscova, „cursa" aceasta a fost cîștigată de cinematografia italiană, urmată de cea japoneză și de altele apoi. Dar problema se poate ridica și altminteri. Cînd producția națională a unei țări atinge, să zicem, 130 de filme anual, iar a altei țări numai 15, dar amîndouă capătă cîte două premii internaționale la aceleași competiții, care ar fi rezultatele „etapei" respective? Egalitate? Rămîne de văzut! Noi credem puternic în șansele filmului romînesc, în admirabilul viitor care-l așteaptă, dacă vom ști să consolidăm și să dezvoltăm experiența succeselor de pînă acum.

— *Considerați că cele două confruntări internaționale au pus în evidență anumite exigențe de ordin tematic și artistic, pentru afirmarea majoră a cinematografiei noastre?*

— Da, consider că sîntem pe drumul cel bun.



Federico Fellini: Întrezărind perspectivele

— *La Cannes și la Moscova, cinematografia italiană s-a aflat iarăși în centrul atenției. Socotiți că Visconti cu* Leopardul *și dumneavoastră cu* Opt și jumătate *vă încadrați în ceea ce se numește neorealism?*

— Depinde cît de îngustă sau cît de largă este accepția pe care o dați acestui curent cinematografic și dacă definiți neorealismul nu ca un fenomen static, ci ca unul dinamic, în permanentă evoluție. Imediat după cel de-al doilea război mondial, Italia oferea spectacolul unei țări aflate în mizerie. Atunci, o atentă observare, o judicioasă consemnare de către ochiul cinematografic a faptelor, avea darul să emoționeze. Pionierii neorealismului italian au făcut acest lucru și ei merită tot respectul. Numai că viața s-a schimbat, și, o dată cu ea, oamenii au evoluat. Pentru a convinge, pentru a emoționa, cineastul contemporan nu se poate mulțumi doar cu înregistrarea laconică, necomentată, a faptelor pe care le observă în jur. El este obligat să caute tot mai des esența vieții pe care o reprezintă pe ecran. Căutînd această esență, cineastul investighează realitatea în profunzime, pătrunde în sufletul omului, pentru a-i descifra meandrele.

— *Nu apare oare riscul de a se pierde din vedere natura socială a relațiilor dintre oameni?*

— Dimpotrivă. Eu consider că neorealismul își satisface pe deplin valența sa socială tocmai prin introspectarea vieții individului. Dacă cineastul știe să descopere în om, în contradicțiile sale interioare, reflectarea unei lumi exterioare din care nu lipsesc asperitățile, el și-a atins scopul. Bineînțeles, toate aceste lucruri trebuie făcute cu artă.

— *Ceea ce numiți dvs. „reflectarea lumii exterioare" implică o condiționare a mediului interior al oamenilor de către mediul exterior?*

— Desigur. Numai cunoscîndu-se însă bine pe sine (și această cunoaștere implică o întreagă experiență umană și socială) omul poate încerca să-și modifice viața, să schimbe lumea exterioară.

Pentru mine, fiecare film înseamnă o dublă experiență, una umană și alta artistică. În *La dolce vita* am descris mediul exterior, societatea italiană contemporană. Marcello, eroul

'63

Colocviu despre festivalurile internaționale ale anului

filmului, era un pasager prin diversele categorii de oameni; un pasager nu lipsit însă de vibrații interioare. Guido din *Opt și jumătate* trăiește el însuși, cu o maximă intensitate, contradicțiile interioare provocate de mediul numit „la dolce vita".

— *Se fac uneori referiri la așa-numitul „univers închis" al filmelor dvs.*

— Cred că în film, ca și în viață, e foarte greu să tragi o concluzie definitivă. Prezentînd însă latura negativă din om, eu caut să dau și punctul de plecare pentru o altă viață, întrezărind perspectivele. Acest început de drum se întrezărește abia pentru Marcello, dar este mai apropiat pentru Guido. Ce-i drept însă, nici acest ultim personaj n-a reușit să depășească mediul în care domnește „la dolce vita".

— *Ultimele dvs. filme arată că v-ați fixat locul de observație în lumea intelectualilor italieni. Ați renunțat definitiv la eroi de felul lui Zampano și Gelsomina din* La strada, *sau Cabiria din* Nopțile Cabiriei?

— Eroii din *La strada, Nopțile Cabiriei* sau *Il Bidone* erau oameni la care exista un primat al senzorialului. Lumea lor bogată în pitoresc și nu lipsită de sensibilitate oferea mai puține puncte de plecare pentru analiza unor contradicții între universul interior și cel exterior al individului. În ultimele filme m-am oprit la un ziarist și la un regizor. Nu pot spune însă că am renunțat definitiv la eroi de felul Gelsominei sau Cabiriei. S-ar putea să mă întorc la ei.

— *Folosiți, de obicei, ambianțele reale (străzi case, parcuri) sau preferați platoul?*

— Și una și alta. În *La dolce vita* străzile, scuarurile, monumentele, au fost „locuri de filmare". Aceste exterioare autentice corespundeau intenției de frescă a moravurilor Italiei. Dar în *Opt și jumătate*, unde aveam nevoie să reconstituim unghiul de vedere subiectiv al lui Guido asupra lumii am folosit platoul.

— *Pe care din regizorii italieni îi considerați reprezentativi pentru stadiul actual al neorealismului?*

— E foarte greu pentru un regizor să vorbească obiectiv despre confrați. Dar, în limita vederilor subiective, voi cita trei nume: Roberto Rossellini, de care mă simt legat spiritual și pe care-l consider unul din maeștrii neorealismului (amintesc unul din filmele sale foarte bine lucrate — *Generalul della Rovere)*, Michelangelo Antonioni, pentru arta de a se apropia de sufletul omului și de a-i analiza pasiunile (mai ales în *Aventura și Eclipsa)* și Luchino Visconti, un mare realizator de spectacole cinematografice (în înțelesul bun al cuvîntului) și un laborios creator în teatru și film. *Leopardul*, cîștigînd „La palme d'or", i-a adus o meritată încununare a eforturilor sale artistice.

(Interviul a fost obținut în exclusivitate pentru revista „Cinema", de Al. Racoviceanu, la Moscova.)



Paul Cornea:

Un succes care obligă

— *Festivalurile de la Cannes și Moscova v-au prilejuit de bună seamă reflecții cu privire la gradul de dezvoltare a cinematografiei mondiale.*

— În genere, mi se pare primejdios să faci generalizări asupra cinematografiei mondiale pornind de la două sau trei festivaluri. Dintre cele 2500 de filme produse anual în lume, festivalurile selecționează doar cîteva și nu totdeauna peliculele cele mai bune, nici cele mai semnificative. Totuși...

La Cannes am înregistrat din nou ravagiile pe care le provoacă în lumea cineaștilor occidentali goana după originalitate cu orice preț și cazuri limită. Principala preocupare a realizatorilor pare a fi aceea de a șoca printr-o povestire cu incidente neverosimile, de obicei cu înțelesuri simbolice, prin pictarea unor caractere violente, printr-un stil cinematografic abrupt și atît de delirant încît provoca dificultăți nu numai omului de rînd (el nu avea acces în palatul festivalului), ci și criticului avizat. Mă refer la filme ca *Păsările* de Hitchcock sau *Abisuri* de Nicos Papatakis. Dar alături de avalanșa de existențialism și psihoanaliză există și o altă tendință, nu mai puțin dăunătoare. E vorba de filmele producției comerciale de serie. Meșteșugul a ajuns la perfecție (vezi de exemplu filmul francez *Seherezada*), dar opera cinematografică e sub mediocră, iar sensul acestui gen de artă e să asigure perpetuarea ordinei capitaliste pentru că-i învață pe oameni cu ea.

Există evident și multe tendințe pozitive în arta cinematografică occidentală. În ciuda concurenței producției comerciale și a decadentismului, un număr din ce în ce mai mare de cineaști din Italia, Franța și alte țări se arată preocupați să dea filmelor lor semnificația unui act de conștiință. În opera lor se face simțită influența luptei maselor. Ei dau expresie puternicelor contradicții care agită viața contemporană, aspirației omenești spre o existență demnă și onorabilă. Un film interesant din acest punct de vedere a fost *Logodnicii* de Olmi.

— *Dar despre tendința ciné-verité ce ne puteți spune?*

— Există un viu interes pentru acest gen de film, care în concepția unor realizatori occidentali ar trebui să înlăture tot ceea ce-i artificial în procesul propriu-zis al turnării și să redea adevărul autentic al oamenilor și situațiilor. Dar pentru un marxist e evident iluzoriu să se postuleze obiectivitatea infailibilă a camerei. Doar camera e manevrată de cineva, iar acest cineva nu poate face abstracție de propriile-i convingeri artistice și politice.

— *Ați văzut la Cannes și apoi la Moscova, unde a luat și marele premiu, filmul lui Fellini* Opt și jumătate.

— Filmul lui Fellini ne relevă din nou arta rafinată a acestui mare creator contemporan. Dar am multe obiecțiuni față de subtextul ideologic al filmului și de modalitatea construcției sale. Pentru că opera lui Fellini e realizată cu mult talent și aparține acelor lucrări care nu liniștesc ci excită, care nu dau spectatorului o satisfacție călduță, ci-l determină să reflecteze și să ia poziție, ea va stîrni controverse pasionate. În ce mă privește, consider că meditația asupra procesului creator pe care ne-o împărtășește regizorul italian e prea complezentă față de laturile mediocre și subcutanate ale existenței diurne a artistului. Nimeni nu-i adeptul unui romantism de duzină, însă noi credem cu toții — și nu se poate să nu credem — în marea vocație umană și cetățenească a creatorului.

— *Cum ați caracteriza Festivalul de la Moscova?*

— Festivalul de la Moscova a constituit un mare succes prin lărgirea impresionantă a numărului țărilor participante — 53 — printre care am salutat cu bucurie noi membri ai familiei cinematografice, Ghana, Nigeria, Mali și altele. O trăsătură caracteristică a Festivalului de la Moscova, deja intrată în tradiție, a constituit-o confruntarea permanentă a cineaștilor cu masele largi ale publicului. La Moscova, Festivalul s-a desfășurat într-o sală de 6 000 locuri, magnifica sală a Congreselor, iar multe din filme au fost prezentate și în ședințe publice în fața a zeci de mii de spectatori. De asemenea, aș sublinia utilitatea deosebită a schimbului de păreri cu prilejul tribunei libere organizate sub președinția cunoscutului regizor sovietic Serghei Gherasimov. In sfîrșit, aș vrea să remarc că palmaresul Festivalului de la Moscova — de altfel ca și cel de la Cannes — reflectă succesul remarcabil al filmelor prezentate de țările socialiste. În adevăr, alături de noi, U.R.S.S., Polonia, R.D. Germană, Cehoslovacia și Ungaria, au figurat printre laureații diferitelor premii și distincții. E o dovadă a ponderei din ce în ce mai mare pe care o reprezintă cinematografia socialistă în arena mondială.

— *În acest sens ce ne puteți spune despre primirea filmului nostru* Lupeni 29?

— Presa noastră a oglindit la timpul său primirea călduroasă făcută la Moscova filmului *Lupeni*. Dincolo de rezultatul oficial, merită subliniată reacția deosebit de favorabilă a publicului și a criticii de specialitate. Ne bucură desigur că am luat două premii la Moscova, după ce luaserăm cu cîteva săptămîni înainte, tot două premii și la Cannes. Chiar dacă verdictul juriului a lăsat în ce ne privește de dorit (de aceeași opinie fiind și corespondenții ziarelor „L'Humanité" și „Daily Worker)" faptul principal este că am fost prezenți în Palmares la cele mai mari festivaluri cinematografice ale lumii. Aceasta este un indiciu pozitiv că mergem înainte, o răsplată care onorează și obligă cinematografia noastră.

aventura

MICHELANGELO ANTONIONI



1. GABRIELE FERZETTI (SANDRO) ȘI LEA MASSARI (ANNA).

2. MONICA VITTI (CLAUDIA) ÎNTR-UNUL DIN MOMENTELE DE TENSIUNE ALE FILMULUI AVENTURA.

Aventura, filmul regizorului italian Antonioni, apare pe ecranele noastre precedat de multe comentarii entuziaste, dar și de pasiunea bruscă pe care i-a declarat-o snobismul. Omagiile compromițătoare ale snobismului nimeresc uneori printr-un concurs de împrejurări și în zonele autenticității artistice cu care nu pot conviețui multă vreme. Proust e contradictoriu și discutabil, dar dimensiunile neobișnuite ale prozei lui nu pot fi negate pentru că i s-au adus osanale în saloanele literare. Antonioni e vinovat doar în mică măsură de faptul că în jurul filmelor lui s-a creat o modă.

Aventura nu e opera unui debutant, deși maturitatea și noutatea regizorului Antonioni devin mai certe cu acest film și cu cele două următoare *Eclipsa* și *Noaptea*.

Michelangelo Antonioni s-a născut acum cincizeci și unu de ani, la Ferrara, și a produs în ultimii cincisprezece ani mai multe filme care l-au situat printre regizorii de la care se aștepta ceva deosebit și față de care elogiile erau frînate de rezerve. Ca mulți dintre autorii contemporani de filme, a început cu critica cinematografică, a devenit apoi scenarist și asistentul lui



Rossellini și Carné. Primul lui film a fost un remarcabil documentar *Oameni de pe malul Padului*, socotit în istoriografia cinematografică drept una din sursele neorealismului. Faptul merită semnalat pentru că, prin ultimele sale filme, Antonioni se desparte stilistic, dacă nu și în spirit, de acest curent. Pînă la *Aventura* a făcut mai multe filme artistice: *Cronica unei iubiri*, *Învinșii*, *Doamna fără camelii*, *Prietenele*, *Strigătul*.

Despre Antonioni — și în special despre seria care începe cu *Aventura* — se discută aproape exclusiv în raport cu originalitatea stilistică și cu formula de film analitic. În filmele lui Antonioni cu cadrele lor lungi și minuțios compuse, cu scurgerea lentă, fără teama de lungimi, originalitatea stilistică e evidentă. Caracteristică e și tendința de a investiga mișcarea sufletească prin mijloace aproape numai plastice. Dialogul n-are pondere mai mare decît gesturile, e constituit dintr-un fel de gesturi verbale, căci oamenii se mărturisesc greu. Cu excepția unor explicații neduse la capăt, cum e cea dintre soț și soție de la sfîrșitul *Nopții*, dialogul e alcătuit din frînturi, punctat de tăceri și explicat de gesturi revelatoare. Astfel, în *Aventura*, un arhitect ratat, care visa la mari construcții și a devenit acum un bun meșteșugar, face calcule pentru proiectele altora, întîlnește doi tineri entuziaști. Aceștia desenează detalii arhitecturale într-o superbă piață de orășel sicilian. Cu stîngăcie voită, Sandro varsă cerneala peste planșeta celor doi.

O discuție despre Antonioni nu poate ignora nici trăsăturile de stil, nici orientarea spre analiză, dar cît timp se menține la ele nu ajunge prea departe și riscă să deformeze estetizant mesajul amar al operei. Antonioni nu e un caligraf și nu face exerciții de stil. Analiza este pentru el un mijloc de a comunica sensuri, de a surprinde un tip uman, produsul semnificativ al unei societăți. Cu toate deosebirile de stil, e potrivit să comparăm aceste filme cu *Anul trecut la Marienbad* al lui Alain Resnais, considerat de mulți drept cel mai înzestrat cineast francez din generația tînără. După *Noapte și ceață* și *Hiroshima, dragostea mea*, filme cu problematică majoră și cu clară atitudine progresistă, Resnais a ancorat în regiunea romanului experimental. Pe un scenariu de Robbe-Grillet, a construit — termenul pare nepotrivit — un film care jonglează, uneori cu fine detalii de plastică cinematografică, cu timpul și cu personajele, amîndouă în egală măsură pulverizate pînă la dispariție. În filmul lui Resnais nu avem personaje, nici narațiune propriu-zisă. Analiza se transformă și ea în variațiuni pe tema neliniștii și singurătății.

În *Aventura* desfășurarea întîmplărilor poate părea deconcertantă, dar e pe măsura unor personaje cu sufletul mutilat. Cu deosebiri de stil și de unghi, este lumea filmelor lui Fellini. Regăsim același refuz în raport cu același mediu. În *Aventura*, „la dolce vita" a grupului plecat în croazieră în Sicilia are loc mai puțin zgomotos și sterilitatea pe toate planurile a acestor oameni e mărturisită mai puțin violent. Verdictul nu e însă mai indulgent. Sandro e asemenea lumii în care e pe cale să pătrundă prin căsătoria cu Anna. Sînt oameni care trăiesc doar clipa, n-au durată, ca și acel soț înșelat care comentează calm gustul soției lui pentru adolescenți și o compară cu Oscar Wilde. Sandro e frigid sufletește. Mimează fără convingere durerea, dragostea, înmulțește experiențele, sperînd că altă aventură va putea trezi izvoarele secate. După ce Anna a dispărut în timpul croazierei, deși își impune să urmeze cercetările, să-i caute urma — pînă la sfîrșitul filmului rămasă obscură — începe aventura cu Claudia, prietena Annei. Dar el nu e în stare să-i spună convingător că o iubește, căci nu minte cu plăcere. Singurul sentiment pe care-l trăiește autentic e umilința propriului vid. E sensul accesului său de plîns, cînd Claudia îl surprinde în brațele unei prostituate. Și în gestul de mîngîiere al Claudiei e milă și dispreț.

Oamenii aceștia care trec de la croazieră la petrecerile în hotelul luxos sînt incapabili să comunice între ei, așa cum nu sînt în stare să simtă afecte, ci numai senzații. Dragostea se reduce la sexualitate. E consumată ca un stupefiant ce urmărește să le neutralizeze pentru cîteva clipe anxietățile și sentimentul vidului. Cu uimitoarea lui sensibilitate la gestul semnificativ, Antonioni călăuzește în acest sens actorii în scenele de dragoste. Frenezia acestor scene este mai mult a neliniștii decît a pasiunii și tandrețea e absentă. Lipsește și prietenia ce nu depășește o anumită solidaritate de clan. Puținele personaje care păstrează umanitate se ciocnesc de zidul indiferenței. Claudia, care a luat în serios legătura cu Sandro, își scrutează neliniștită sentimentele, descoperă că în prietena dispărută vede acum doar rivala. Problema ei de conștiință e pentru ceilalți plictisitoare. Pentru Patrizia, dispariția Annei a fost un incident dezagreabil care i-a tulburat pentru o clipă viața și adulterurile mondene.

Atît de discutatul stil al lui Antonioni e menit în primul rînd să comunice impresia de uscăciune și de sterilitate. Însuși modul de narațiune, în care întîmplările se scurg lent, parcă dispersate, fără noduri dramatice, contribuie la caracterizarea acestor personaje dezorientate. Ele trec prin dragoste și prin întîmplări cu alură de somnambuli, incapabili să participe mai mult decît cu simțurile. Același sens îl are și folosirea relativ frecventă a unor planuri vaste, panoramice, în care grupurile sînt surprinse într-o forfotă, într-o zbatere inutilă: turiștii pe insulă, petrecerea din *Noaptea*. Sînt mijloace care aparțin capacității de a traduce vizual dinamica vieții de conștiință. Sînt și o dezmințire a tezelor care, absolutizînd distincția lui Lessing între artele succesiunii și cele ale simultaneității, contestă filmului puterea analitică. Finalul *Aventurii* sau vizita celor doi soți în camera de clinică din *Noaptea* sînt două dintre multele argumente pe care le aduc în acest sens filmele lui Antonioni.

Deși atitudinea e clară, reținerea cu care e înfățișat contextul social poate părea excesivă, după cum modul cum sînt compuse cadrele dă, pe alocuri, impresia de supraelaborare. Încetineala voită a ritmului duce la unele secvențe dilatate. Există și riscul unei mode care să transforme ritmul lent și dispersarea narațiunii în fetiș. Dar Antonioni nu poate fi învinuit de eventuale pastișe. *Aventura*, ca și filmele posterioare, sînt importante în primul rînd nu pentru un procedeu, ci pentru teribilul diagnostic pe care-l pun unei societăți.

Silvian IOSIFESCU



3. SANDRO ÎNCEPE O NOUĂ AVENTURĂ.



4. CLAUDIA ÎȘI SCRUTEAZĂ NELINIȘTITĂ SENTIMENTELE.



5. OAMENII ACEȘTIA SÎNT INCAPABILI SĂ COMUNICE ÎNTRE EI.

6. SINGURUL SENTIMENT TRĂIT AUTENTIC ESTE UMILINȚA PROPRIULUI VID.



scenariul de film

Scriitori sau regizori, critici sau spectatori, exprimîndu-și exigențele față de arta ecranului, nu pot să nu vizeze în cele din urmă ca sursă atît a realizărilor cît și a neajunsurilor cinematografiei noastre — scenariul. Oricît de diverse ar fi aprecierile și formulările privind geneza și natura specifică a scenariului, este unanimă recunoașterea primordialității lui în definirea valorii unui film și în reușita efortului conjugat al factorilor de care depinde dezvoltarea în țara noastră a artei celei mai populare.

În ultimii ani a crescut vizibil priceperea regizorilor, a operatorilor și a celorlalți creatori din cinematografie. Cîțiva scriitori de talent au fost cîștigați pentru arta filmului, iar scenariile lor au contribuit la obținerea unor incontestabile succese. Sînt numeroși oameni de litere și de artă care, chiar dacă nu au colaborat încă sau n-au reușit să facă rodnică colaborarea lor cu cinematografia, manifestă un interes constant față de arta ecranului, atît datorită cîștigului pe care literatura însăși îl poate obține din „schimbul de experiență" cu cinematografia, cît și ca urmare a marilor tentații cu care noul mijloc de expresie, deosebit de dinamic și de eficace, îi îmbie.

Dacă însă de multe ori putem să remarcăm în filmele noastre talentul actorilor, ineditul unor imagini sau abilitatea regiei, spectatorul rămîne adesea nesatisfăcut de conținutul de idei, arareori captivat de situația de viață înfățișată, prea puțin convins de autenticitatea faptelor și personajelor, sau emoționat de evoluția dramei. Persistă încă unele bariere, reale sau imaginare, între scriitori și cinematografie, care fac ca multe dintre colaborări să rămînă în stadiul de intenție sau de tatonare. Grupele de creație din studiouri, Asociația Cineaștilor, Uniunea Scriitorilor, revistele nu se preocupă cu suficientă eficacitate de extinderea contactelor, de organizarea unor discuții menite să generalizeze experiența cîștigată, să depisteze cauzele insucceselor, să spulbere prejudecățile și o anumită rezervă nefirească manifestată și de o parte și de alta.

Avem deci suficiente motive să socotim binevenită o discuție amplă și concretă, desfășurată în spirit creator, despre scenariul de film — sector hotărîtor în creația cinematografică.

C.



O CAUZĂ COMUNĂ



Redactorul care mi-a transmis invitația de a participa la o discuție despre scenariul de film mi-a vorbit despre o neîncredere a unor oameni de litere față de potențele artistice ale celei mai recente arte. Cît îmi dau seama, această rezervă nu există. Mari scriitori s-au apropiat de platouri încă de la începuturile cinematografiei și aportul lor nu se poate spune că a fost neînsemnat. Nu dau citate despre lucruri îndeobște cunoscute, vreau numai să amintesc de Cocteau, de pildă. Rezultatele colaborării între magicienii imaginii și oamenii de spirit au fost mai în toate cazurile excepționale. Din păcate, o prejudecată împămîntenită mai peste tot a făcut și continuă să mai facă mult rău filmului în general. „Arta pe pînză", cum îi spun eu, e socotită o *specialitate*. În fond ea este un amestec de dramă, literatură, plastică și muzică, un produs modern și complex, foarte accesibil și pretențios. Din nefericire pentru toată lumea, din cinematograf s-a făcut uneori comerț și atunci au apărut *rețetele*, subprodusul și chiar produsul nociv. Se fac prea multe filme în lume și numai arar filme bune. Există o cerință de masă față de pelicula numită *distractivă* în care intră puțină aventură, neapărat o idilă, cîteva gaguri și, bineînțeles, muzică siropoasă. În ce mă privește, nu pot să recomand sugrumarea acestui gen *care merge la public*, dar îngrădirea lui, da; respectarea unei proporții față de peliculele valoroase, pentru că altfel gustul general scade cu siguranță.

Am o veche convingere că filmele cele mai bune se fac (vorbesc din punct de vedere al scenariului) după opere literare. A scrie direct pentru ecran (și aici știu cîte exemple mi se pot da) prezintă și avantaje și dezavantaje. Cei mai mulți regizori uită pe drum, din pricina spectaculozității unor episoade, dramaturgia filmului, fără de care orice peliculă nu face două parale, oricîte *momente tari* ar oferi. Spectatorul vrea să fie convins, vrea logică a acțiunii, vrea caractere și abia pe urmă spectacol! Aș rezuma: un film mare se face pe un scenariu scris de Shakespeare, în regia lui Eisenstein, cu imaginea lui Figueroa, pe muzica unui Beethoven al cinematografiei (muzica cinematografică cere lucruri aparte).

Pentru că redacția a insistat „să dau și exemple", voi da: în *Setea*, de pildă, mi-au plăcut scenele de masă și am suspinat că după un excelent scenariu a ieșit totuși destul de puțin. În *Valurile Dunării* nu lipsea poezia, dar regizorul excelent a avut totuși cam puțin de la scenariști în ceea ce privește caracterele personajelor. Se vorbește despre *Bomba* lui Gopo. Am mare stimă pentru autorul *Scurtei istorii*, dar ultimul său film cu actori, în afara mesajului umanist, foarte important, nu are alte merite. Satira e facilă și autorul n-a ajuns la *filozofia păcii* spre care a tins.

Am reținut de asemenea filmul *Partea ta de vină* al regizorului Mircea Mureșan. Autorii paginilor care au stat la baza filmului (Petre Sălcudeanu și Francisc Munteanu) au pornit de la o idee fericită: urmărirea trezirii conștiinței unui băiat de la țară în mijlocul fascinantei lumi a șantierelor naționale, unde, în afara unor impresionabile zidiri, se ridică și un suflet nou. Apariția lui Mihai Brad, un țărănuș pitoresc, pe șoseaua care-l duce spre locul de muncă, promitea foarte mult, anunța un personaj dîrz, bătăios, cu o personalitate distinctă. Șmecheriile cu care-l întîmpină un fost hoț venit să se recalifice îi stîrnesc acestui țăran pur o mînie violentă. Iată-ne în lumea cunoscută a lui Makarenko, reconstituită în condițiile unui loc de construcție din Romînia! Ceea ce urmează ne dezamăgește. Era de așteptat o descriere cît de cît detaliată a forțelor ce se înfruntă și se impunea o mai accentuată portretizare, o aglomerare de date biografice. Apar însă două femei, un topometru, un organizator de partid și încă doi sau trei muncitori, abia schițați, acțiunea ramificîndu-se și pierzînd din tensiunea dramatică. Secretarul organizației de bază, ca în mai toate filmele noastre, e simpatic, dă sfaturi, spune vorbe mari, intervine cu un zîmbet și o bătaie pe umeri, ori de cîte ori scenariștii se află în impas și, cu asta, dispare și-l uiți și te întrebi de ce tocmai cei mai interesanți oameni ai societății noastre sînt văduviți de calități și de măies-

tria celor ce scriu pentru film? Un utemist cumsecade așteaptă de 4 ani o scrisoare de la o femeie căreia i-a împrumutat bani ca să învețe (filantropie neexplicată în nici un fel, poate o iubire de o calitate discutabilă) și cînd aceasta termină, în sfîrșit, să învețe, o telegramă laconică îl anunță pe cumsecadele băiat că „nu s-au potrivit" și că fosta studentă se mărită cu un doctor. Pentru a ajunge în posesia nefericitei telegrame, actorul este pus să traverseze cîteva pasarele metalice și sfîrșește prin a se prăbuși, spre indignarea unanimă. Mai asistăm între altele și la o despărțire între doi tineri, motivată cam sumar (fata crește un delicios copil al surorii moarte și el e un egoist) și cu asta *fundalul* filmului e complet. În centrul atenției spectatorului rămîne în cele din urmă o intrigă polițistă: Mihai, zgîrcitul și lacomul strîngător de bani, este bănuit de un furt săvîrșit de Bejan, hoțul aflat în reabilitare. Față de *Cinci oameni la drum, Partea ta de vină* este meritoriu. Dar și în acest film am reîntîlnit erorile vechi ale scenariștilor și cineaștilor noștri: evitarea conflictelor adevărate, ilustrarea mecanicistă a lumii noastre, alunecarea către soluții simpliste.

În ceea ce privește tematica filmelor romînești, aici a existat o mare dorință de a se face filme de actualitate, fapt care trebuie să ne bucure, pentru că e de neînchipuit să lăsăm pe eroul zilelor noastre în afara ecranului. Dar s-a crezut că fundalul sărbătoresc al unor producții poate compensa inconsistența caracterelor. Poți să fotografiezi pe sute de kilometri de peliculă construcțiile noastre formidabile, dar la cinema, spectatorul caută, ca și în literatură, explicația unei conștiințe. Omul din stal se întreabă: bine, bine, eu văd ce s-a construit, dar vreau să mi se explice ce și cine a declanșat aceste energii, cum s-a produs mișcarea extraordinară din sufletele oamenilor?

Care sînt filmele care n-ar trebui să lipsească din producția apropiată? Foarte multe! S-a făcut un film despre Tudor Vladimirescu. Foarte bine! Era de mult necesar. Lipsește un film despre evul mediu romînesc (ah, ce epocă, ce cinematografică e povestea vieții lui Mihai Viteazul!), cinematografia noastră nu a adus pe ecran pînă acum chipul lui Bălcescu și asta este ceva mai mult decît o neglijență! Unde e filmul despre Eminescu? Unde sînt filmele despre primul război mondial și chiar despre al doilea război mondial? Unde-i filmul „Craii de Curte Veche"? Unde este cronica întunecată a epocii fanariote? S-au pierdut cam mulți ani în jurul unor comedioare lipsite de sens și de bun simț! Mă întreb unde este filmul Grevei din 33? Unde e filmul despre 23 August? Unde e filmul zilelor naționalizării, al alungării forțelor reacționare de la putere, unde este filmul dramatic și măreț al ridicării primelor obiective industriale, cu sabotajele resturilor claselor deposedate și cu lupta neînfricată a comuniștilor?

În toate aceste lipsuri, o mare parte de vină o au și scriitorii. Ca membru al Biroului Uniunii Scriitorilor, consider că o slăbiciune a noastră a fost aceea că nu am înființat o grupă de scenariști în cadrul Uniunii. S-ar simți de asemenea nevoia unei „specializări" a scriitorilor, pentru anumite laturi ale creației de scenarii. Există, de pildă, scriitori care, după cum observă critica literară, scriu foarte bine teatru — sînt specialiști în dialog. Sînt alții care au minte ascuțită și care au idei multe, dar nu se pricep poate să-și dezvolte ideile într-un scenariu. Alți autori pot să inventeze cu mult succes situații comice și filmelor noastre nu le-ar strica mai mult umor de bună calitate. Dacă ne uităm la filmele care vin din alte țări, vedem cîte patru scenariști la un film. Să se renunțe la asemenea orgolii: „Eu sînt specialist și în inventarea subiectului și în dialog și în construcția dramatică a filmului." Este un lucru care ar trebui să ne dea de gîndit, pentru că filmul e o artă nouă, complexă, încă puțin cunoscută. Ne lipsește experiența și cu atît mai mult ar trebui să ne unim forțele.

Eugen BARBU

FRAZA CINEMATOGRAFICĂ

Este surprinzător cum, acceptîndu-se noțiunea de *sinteză*, i se răpește tot mai des filmului dreptul la specific. Poate să fie un adevăr că cinematografia s-a îmbogățit formal, sintetizînd procedeele altor arte, dar nicidecum că ea s-a născut istoricește într-o anumită etapă de dezvoltare a literaturii, artei plastice, sau artei actorului! Filmul trăiește de multe ori ca o iederă pe spinarea stejarilor, dar aceasta nu este decît o slăbiciune momentană. El are dreptul să-și revendice oricînd deplină autonomie. Arta ecranului a avut și continuă să-și atribuie o evoluție proprie; *documentarul* este originea sa și în această origine nu există nici un fel de sinteză procreatoare. Spunem documentarul (reportajul etc.), deoarece în aceasta constă forța vizuală dinamică (esențială) a cinematografului, specificul său definitiv. Și dacă este vorba de o sinteză, atunci să vorbim de una naturală, provenită din selecția directă a elementelor de viață. În perioada prealabilă filmării, trebuie nu să-ți *imaginezi* ceea ce vei face, ci să prevezi exact elementele constitutive ale creației, care sînt în fond: natura, oamenii, decorul în stările cele mai apropiate de viața însăși. În literatură, de exemplu, un erou este descris fizic în cîteva pagini la început și în elemente disparate mai tîrziu, într-un film însă prezența fizică a individului este, în general, descrisă permanent, deoarece apare continuu în fața ochilor noștri. Dacă în literatură poți prelungi răspunsul la *cum arată*? în film, știind cum arată, vrei să afli cît mai repede posibil *ce vrea* sau măcar *ce face*. În literatură, oricît ar fi ea de „cinematografică" fraza este esențială, în film ea nu există decît în formă de dialog, iar dialogul, de foarte mulți ani încoace e sonor, deci diferit de cel scris, ca ritm, expresivitate, efect... Un scenariu nu trebuie să fie *bine scris*, ci *bine văzut*. Descrierea pe zeci de pagini a minunățiilor pe care le poate face un cîine este inutilă atît timp cît acest cîine n-a existat și nu va exista niciodată... „Fram, ursul polar" este iubit de noi în literatură într-un alt mod decît l-am îndrăgi, de exemplu, într-un film, deoarece pe ecran el nu va putea face ce e scris despre el, ci structural *altceva* sau *altfel*... Degeaba scrii în scenariu „inima ei începu să bată cu putere" sau „se întîlni cu un nenorocit căruia i se vedea pe față că nu mîncase de două săptămîni"... Deoarece aceste elemente nu se vor putea descifra pe ecran în noua formă. Și ca să



facem o glumă, pasajele care ți se par plictisitoare într-o carte, le poți sări; cu filmul vizionat e ceva mai greu, numai somnul te poate salva, dar atunci nu mai poți judeca nimic, nici în bine nici în rău...

Francisc Munteanu, care este și scriitor și regizor, știe că, schimbînd mașina de scris cu aparatul de filmat, n-a înlocuit o pereche de pantofi cu alta, ci a dat peste un mijloc de expresie răzvrătit, care nu-i traduce direct gîndurile într-o înșiruire stabilă a literelor, ci lucrează cu elemente vii, dinamice, în permanentă evoluție, care trebuie stăpînite, dirijate, combinate într-un mod extrem de complex și de abia după mult timp va afla în ce măsură gîndurile sale s-au înfăptuit, nealterate. De la gînd la exprimarea sa, cinematograful face un ocol foarte lung și costisitor, foarte adesea un cadru conține mai multe fraze decît ai avea nevoie și nu mai ai cum să elimini, alteori prea puține și nu mai ai cum să adaugi.

Luînd în considerare măcar faptul că un film costă foarte scump, scenariul de film trebuie să se nască dintr-o *inspirație nouă*, originală.

Ca un scenariu să apară dintr-o inspirație nouă, originală în profunzimea filozofiei sale artistice, este greu, de aceea ne vom mulțumi cu un scenariu *sincer*. Aceasta este cea de-a doua condiție. Primul deziderat subînțelege sinceritatea, însă poate exista un scenariu care nu este nou în totalitatea sa, dar e sincer și acest lucru are un merit incontestabil. Sinceritatea presupune indisolubila legătură a creatorului cu conținutul de viață descris. Din acest punct de vedere, am califica pe un plan superior acest deziderat pentru că el este cel ce dă viabilitate operei. Multe filme eterogene, uneori stîngace, cu fragmente copilărești, au depășit timpul în dauna unor realizări armonioase din punct de vedere al construcției, dar reci și fără adîncime.

O altă cerință a scenariului, și cea mai elementară, este ca el să fie un *scenariu cinematografic* și nu altceva. Originalitatea ca și sinceritatea o apreciem acolo unde derivă dintr-o partitură de film. De aceea, autorul trebuie să nu uite că se exprimă filmic și nu altminteri; că el duce o polemică cinematografică și nu una teatrală sau picturală. Această ultimă cerință este exclusiv de ordin profesional, dar vitală și se rezolvă doar printr-o cunoaștere profundă a filmului de la epoca mută pînă azi.

La noi există din păcate scriitori (unii chiar talentați) care cred că este suficient să aibă un gînd oarecare pentru a scrie un scenariu și se miră că studioul îi refuză, ba se mai și plîng pe unde pot că o idee care a fost folositoare pentru roman, piesă de teatru, scenariu radiofonic, libret de operă sau operetă nu merge și pentru film.

Dacă toate aceste deziderate: specific, originalitate, sinceritate lipsesc într-o măsură sau alta dintr-un scenariu (sînt și destule cazuri cînd lipsesc toate), există posibilitatea, și nu se poate nega acest considerent, ca prin prelucrare regizorală un scenariu să capete un sens original, care-i lipsea. Jean Vigo a realizat *Atalanta* după un scenariu neagreat, dar filmul a ieșit foarte bun, pentru că regizorul a devenit autorul ideii! Cine neagă posibilitatea ca un scenariu să fie transmis în film la un nivel superior desconsideră conținutul muncii regizorale. Este însă tot atît de adevărat că de multe ori poți depune strădanii nesfîrșite și ideea să nu apară, iar scenariul să rămînă mediocru și deci filmul la fel, chiar acolo unde e vorba de o mînă regizorală eficace.

Dorința noastră sinceră este ca scriitorii să se apropie de cinematografie, numai că uneori se depune un efort absolut inutil și ineficace. Scriitori de mare talent sau au o părere deformată despre specificul cinematografic, sau reiese din scrisul lor imposibilitatea adaptării. În aceste cazuri, cele mai expresive opere urmează să fie ecranizate de acei oameni care o pot face.

Titus Popovici (cu rigoarea sa dramaturgică), Francisc Munteanu (cu talentul său în a povesti), de curînd Alecu Ivan Ghilia (cu subtilitatea analizei), la care se va adăuga Eugen Barbu (cu diversitatea caracterelor în acțiune) și de asemenea încă mulți alții constituie chezășia unui viitor mai senin pentru fraza cinematografică.

La aceasta, să-i adăugăm și pe regizori, nu numai pe cei de acum, dar și pe cei care vor veni...

Și întorcîndu-ne la scenariu, în concluzie trebuie spus că nu există norme după care să scrii, ci după care să nu scrii. Un singur lucru aparține scenariului care e comun și celorlalte arte și chiar științei: *ideea*. Se spune pe bună dreptate: „Am o idee de film!" sau: „N-am o idee de film!" În aceasta constă tot secretul, să-l găsim pe cel care spune cea de-a doua frază. El știe ce e aia cinematograf!...

Iulian MIHU

GRIGORE VASILIU



cinema
PROFIL

Interviu fotografic

BIRLIC SURPRINS ÎN PARCUL STUDIOULUI DE TELEVIZIUNE.



BIRLIC

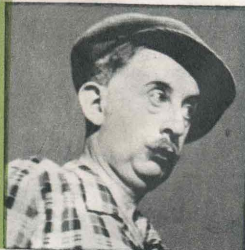
Ştie toată lumea: e de ajuns ca silueta lui Birlic să se arate pe ecran pentru ca publicul să înceapă să rîdă. Pentru cei mai mulţi spectatori, actorul a încetat să mai fie un artist, un interpret. El a devenit un personaj quasi-folcloric. Cei care merg să-l vadă, fie în *Telegrame*, fie în *Băieţii noştri* sau în alt film fiindcă i-au citit numele pe afiş, nu merg să-l vadă pe Lefter Popescu sau pe birocratul-suporter, nu merg să cunoască un nou rol al actorului, ci merg în primul rînd să-l vadă pe Birlic, aşa cum l-au văzut şi l-au îndrăgit în alte filme sau în nenumărate spectacole.

Dacă, atunci cînd am scris despre Beligan, am vorbit despre farmec, despre atracţia pe care personalitatea lui o exercită irezistibil asupra publicului, cu atît mai mult se cuvine să vorbim despre asta în legătură cu Birlic. Cu unele precizări, însă. De data aceasta avem de-a face cu un talent comic prin excelenţă, cu unul din acei interpreţi construiţi parcă anume pentru comedie, mai ales pentru comicul violent de farsă. Creaţia actorului se înscrie printre acele fapte de artă care se supun greu — aşa cum, şi muzica, de pildă, este mai greu de explicat raţional decît literatura. Prezenţa lui Birlic în teatru şi film face parte din acele apariţii actoriceşti despre care sîntem tentaţi să spunem că ar fi miraculoase: mereu el însuşi, refuzîndu-se compoziţiilor deosebite între ele prin acele particularităţi fizice extrem de personale care îi şi oferă, în mare măsură, materia primă pentru creaţiile lui comice, actorul ştie să nu se repete, să nu rămînă la reluarea aceloraşi cîteva „cîrlige", cum se spune în culise. Mai ales cariera lui teatrală dovedeşte că registrul interpretativ al actorului este foarte amplu: Birlic, care ne obliga să ostenim rîzînd în *Nunta lui Krecinski* sau în *Revizorul*, dînd viaţă unor formidabile caricaturi vii, ne-a înduioşat şi ne-a întristat în *Omul cu mîrţoaga*, fără să înceteze să stîrnească rîsul, atingînd chiar, spre sfîrşit, acea măreţie comică ce ridică pe unii eroi de comedie pînă la demnitatea celor care aduc dreptatea. Personaj grotesc, parcă născocit de fantezia unui mare autor de farse, el nu este străin nici de vibraţia lirică ascunsă discret în subtext, nici de sentimentul tragic exprimat făţiş şi cu vigoare în momentul de culminaţie al unei acţiuni comice.

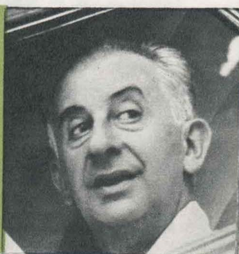
Se adaptează aceste date net individuale ale actorului la legile universului cinematografic? În principiu, da. Teoretic vorbind, nu există piedici care să oprească teatralitatea atît de bogată şi de pregnantă a interpretului să devină cinematografică, pentru că, în teatru, creaţiile lui Birlic pornesc de la acele rădăcini populare, general-valabile ale comicului, care stau şi la temelia celor mai mari realizări comice din istoria filmului. Dar trecerea de la o artă la alta nu se face mecanic, de la sine. Birlic rămîne acelaşi, irezistibil şi îndrăgit de public, pe care îl cunoaştem dintotdeauna; ecranul cere însă ca personajul lui să fie încadrat într-un univers care să-i fie pe măsură. Este binecunoscuta deosebire dintre teatru şi film: teatrul, prin definiţie convenţional, cuprinde firesc apariţii atît de puţin cotidiene ca aceea a lui Birlic (şi să nu uităm că actorul lucrează de foarte mulţi ani în aceeaşi trupă şi cu aceiaşi regizori, experienţa comună creînd cu timpul o unitate de stil între modul lui de joc şi factura spectacolelor în care apare); filmul, artă a realismului strict al fiecărui detaliu, cere ca asemenea apariţii să nu se producă decît în anumite ge-

cinema
MERIDIANE

...ŞI LA O REPETIŢIE, PE PLATOUL ACELUIAŞI STUDIOU.



INSTALAT LA VOLANUL MAŞINII: — A! TOT DUMNEAVOASTRĂ!?



— CU PLĂCERE, AŞ POZA EU, DAR TREBUIE SĂ PLEC LA RADIO. AM ACOLO O ÎNREGISTRARE.



— PE ALTĂDATĂ! (ÎN GÎND: MAI ALES CĂ MÎINE PLEC DIN BUCUREŞTI.)



nuri, în anumite spectacole, mai pregnant stilizate. Dacă îl pui pe acest actor alături, să zicem, de Colea Răutu sau de Ernest Maftei, obiectivul va surprinde imediat deosebirea de ton între interpretări atît de distanţate. De aceea prezenţa lui Birlic pe ecran este justificată şi foarte necesară numai în acele realizări cinematografice care creează în ansamblul lor universuri comice perfect în acord cu stilul lui de joc. De la dialog pînă la ambianţă şi decor, de la construcţia acţiunii pînă la mişcările de aparat, totul trebuie să se armonizeze în filmele de acest fel conform aceleiaşi convenţii comice — aşa cum, în filmele lui Chaplin, Keaton sau Laurel şi Hardy se pot întîmpla evenimentele cele mai fantastice, cele mai iraţionale, aparent, dar care se armonizează perfect cu logica specială a personajului central şi creează, împreună cu el, o unitate a ideii comice. (Şi dacă cercetăm mai atent marile creaţii din arta filmului nu este greu să ne dăm seama că ele au izbutit tocmai fiindcă au fost realizate de actori care erau în acelaşi timp şi regizori-scenarişti, autori integrali ai filmelor care nu se mulţumeau să creeze doar personaje comice viabile şi fermecătoare, ci construiau şi lumile, microcosmosurile care să pună în valoare semnificaţia acestor personaje.)

De asemenea comedii cinematografice, din păcate, Birlic nu a avut parte. Ar fi putut să aibă, dacă filmele inspirate din Caragiale — *Două lozuri*, *Telegrame*, *D'ale carnavalului* — ar fi izbutit să însufleţească pe ecran spiritul marelui nostru autor de satire. Dar acestor filme le-a lipsit tocmai armonia lăuntrică a inspiraţiei comice unitare; ele păreau făcute din bucăţi, unele mai reuşite, altele copiate plat după diferite modele şi nu aşezau personalitatea atît de puternică a lui Birlic în mediul şi atmosfera care i-ar fi slujit cel mai bine. În filmele cu scenarii originale — *Băieţii noştri* sau, să zicem, *Lumină de iulie* — actorului i-au revenit din nou scene izolate de solist, şi mai contradictorii cu restul acţiunii decît în filmele Caragiale, care aveau unitate cel puţin în liniile mari ale acţiunii şi ideilor. Pînă acum l-am văzut şi l-am admirat pe el singur, de multe ori făcînd abstracţie, chiar, de calitatea generală a filmelor în care juca. De multe ori am regretat că scenariştii şi regizorii, în loc să-i ofere posibilitatea de a-şi dezvălui toate faţetele bogatului său talent, apelau la prezenţa lui numai pentru a atrage spectatorii şi a ascunde, în spatele interpretării lui savuroase, sărăcia unor personaje şi situaţii comice schematice. Birlic poate să devină un fabulos personaj de comedie populară, care să treacă din film în film ducînd cu sine dragostea publicului şi împletind idei generoase: dar, pentru asta, sînt necesare scenarii şi roluri pe măsura lui.

Ana Maria NARTI



ALĂTURI DE ION ANTONESCU-CĂRĂBUŞ ÎN TELEGRAME.

KOZARA





Un film de partizani, închinat de regizorul Veljko Bulajic eroicei rezistenţe de la Kozara, a adus o medalie de aur Iugoslaviei la Festivalul de la Moscova.

Bulajic pleacă de la o realitate istorică. În 1942, în inima Europei cotropite de nazişti, exista un teritoriu liber — lung de 70 km şi lat de 30 — care-şi trăia viaţa sa independentă. În regiunea muntelui Kozara, un mic detaşament de circa 3 500 de partizani rezista atacurilor unei armate germane de cincisprezece ori mai numeroase, bătîndu-şi joc de „invincibilitatea" diviziilor motorizate. Comandamentul hitlerist decide să lichideze această insulă a libertăţii, încercuieşte întreaga regiune şi declanşează o ofensivă concentrică. Bătăliile crîncene duse cu partizanii au fost însoţite de obişnuitele atrocităţi fasciste. Nemţii au exterminat pur şi simplu populaţia civilă din împrejurimi. Cinci săptămîni de groază s-au soldat cu 80 000 de victime. Dintre partizani, foarte puţini au reuşit să spargă încercuirea

Kozara este un film de o rară vigoare. Bestiala exterminare a femeilor şi copiilor este redată cu toate cruzimile ei. Regizorul a reconstituit evenimentele consultîndu-se cu martorii oculari. Numeroşi locuitori din satele Kozarei şi-au dat concursul, interpretînd roluri episodice din film.

NOI FILME ÎN LUCRU LA „HUNNIA FILM"

- ÎNTUNERIC ÎN PLINĂ ZI
- CÎNTAREA CÎNTĂRILOR
- TÜCSŐK
- OCHI DE COPIL

ÎNTUNERIC ÎN PLINĂ ZI, FILMUL LA CARE LUCREAZĂ ÎN PREZENT REGIZORUL ZOLTÁN FÁBRI, VA ADUCE ÎN FAȚA SPECTATORILOR UN EPISOD DRAMATIC DIN VIAȚA UNUI SCRIITOR.



În centrul Budapestei, lîngă podul Margareta, era să se producă acum cîteva săptămîni un scandal. Niște trecători, văzînd pe malul Dunării cîțiva soldați S.S. în uniformă, au strigat după un milițian: „Revoltător! Azi, în 1963, în plină zi!..."

De-abia după explicații îndelungate a reușit Zoltán Fábry să-i lămurească pe cei din jur. Regizorul, cunoscut în multe țări pentru filmele sale *Călușeii*, *Édes Ana*, *Două reprize în iad*, realizează în prezent filmul *Întuneric în plină zi*.

— Acțiunea noului meu film, ne declară el, se petrece în perioada celui de-al doilea război mondial. Anii aceia de groază au lăsat în noi urme de neșters. Realizez deci un film despre război, dar fără elementele lui obișnuite — bombardamente spectaculoase, decoruri care se prăbușesc etc. Aș vrea mai degrabă să demonstrez cum aceste orori au putut influența sufletele omenești. În acest mod cred că voi putea răspunde unor preocupări actuale ale umanității.

Interpretul principal este un mare actor dramatic, Bästi Lajos; el ne povestește conținutul filmului:

— Eroul principal, un scriitor cu renume, îi dă iubitei sale urmărită de „salașiști" actele propriei sale fiice. El nu știe însă că fiica sa este comunistă și, în locul ei, îi este arestată și executată iubita. Aceasta acceptă o moarte eroică în locul unei pieiri fără sens.

La șantierul naval, constructorii stau pe dane și privesc curioși la oaspeții neobișnuiți ai șantierului. Aici se turnează exterioarele filmului *Cîntarea cîntărilor*.

Printre membrii echipei de filmare, găsești destul de greu vreo cunoștință.

— Toți membrii echipei sînt la primul lor film? îl întrebăm pe regizor.

— Aproape toți. Doar cîteva roluri episodice sînt interpretate de actori consacrați. Tema filmului nostru a stabilit și interpreții. E o poveste de dragoste din zilele noastre. Dorim să înfățișăm dragostea mare, curată, sentimentele fierbinți ale tinerilor care, pentru dragostea lor, sînt capabili să-i înfrunte pe neîncrezători, pe sceptici și pe cinici.

Într-un sat, nu departe de Budapesta, regizorul Markos Miklos și echipa sa transpun pe peliculă romanul „Tücsök". Tücsök este o tînără care lucrează la construirea unui oraș nou, se îndrăgostește și se maturizează muncind și iubind. În evoluția ei, se reflectă soarta unei țări întregi și transformarea vieții multor oameni obișnuiți.

Interpreta rolului titular este o tînără balerină, Esztergályos Cecilia, care a repurtat primul succes cinematografic interpretînd rolul principal în filmul de scurt metraj *Tu*. Regizorii o feresc să devină „vedetă" și pe cît posibil, o țin departe de ziariști.

— Îmi place mult rolul, ne spune ea. La prima lectură a romanului, am izbucnit de mai multe ori în lacrimi de bucurie, gîndindu-mă că voi interpreta personajul lui Tücsök. Chiar dacă voi „scoate" din acest rol numai o parte din ceea ce conține el, filmul va avea desigur succes.

— În ceea ce o privește pe interpretă, intervine regizorul Markos, cred că nu greșesc dacă prevăd că în curînd această foarte modestă, tînără și talentată artistă, va deveni preferata spectatorilor din cinematografe. Merită notat numele ei!

Revesz György, regizorul filmului *Pămîntul îngerilor*, distins anul acesta cu Marele Premiu la Mar del Plata, transpune pe peliculă un scenariu intitulat *Ochi de copil*.

— Redăm viața prin ochii unui puști de 15 ani, ne spune regizorul. Filmul se realizează totuși pentru adulți și vrea să arate că nu este posibil să vorbești într-un fel și să trăiești altfel, — una să-i spui copilului și alta să faci.

Se anunță terminarea lucrărilor pregătitoare pentru cadrul următor.

— Restul... la cinematograf, se scuză regizorul, îndreptîndu-se spre platou. Totuși, iată-l întorcîndu-se din drum:

— Salutări cititorilor revistei „Cinema"!

Studioul „Hunnia" mai realizează în acest an două filme polițiste, o comedie de actualitate și alte filme avînd teme și genuri diferite. Rezultatul muncii cineaștilor maghiari îl vom vedea în toamna acestui an sau în anul viitor, în cinematografe.

Zsugán ISTVÁN



TÜCSÖK ESTE POVESTEA UNOR TINERI DINTR-UN ORAȘ TÎNĂR.



FILMUL OCHI DE COPIL ÎNFĂȚIȘEAZĂ FAPTELE DIN PERSPECTIVA UNUI PUȘTI DE 11 ANI...



... DAR EL SE ADRESEAZĂ DE FAPT ADULȚILOR.

ZOLTÁN FÁBRI, REGIZORUL FILMELOR CĂLUȘEII, DOUĂ REPRIZE ÎN IAD ȘI ALTELE.



TÎNĂRA BALERINĂ ESZTERGALYOS CECILIA PARE SĂ FIE O SPERANȚĂ A FILMULUI MAGHIAR.





jean mihail

pionierii filmului romînesc



GH. STORIN ÎN UNUL DIN FILMELE REMARCABILE ALE LUI JEAN MIHAIL — TRENUL FANTOMĂ.

Debutează ca asistent la *Țigănușa de la iatac*, peliculă realizată după nuvela lui Radu Rosetti. Primul său film lucrat independent este transpunerea pe ecran a nuvelei „Păcat" a lui I.L. Caragiale. Premiera fil-



UN CADRU DIN FILMUL MANASSE.

mului are loc la 23 octombrie 1924, la cinematograful „Bulevard-Palace". Publicul și presa au făcut o caldă primire filmului, remarcînd în afara muncii regizorului și operatorului (Vasile Gociu), cîteva creații actoricești: George Aurelian în rolul seminaristului Niță, Ion Niculescu-Brună în rolul lui Mitu și alții.

Cel de-al doilea film al lui Jean Mihail, *Manasse*, ecranizare a piesei cu același titlu a lui Ronetti Roman, face parte din puținele pelicule de la începuturile cinematografiei noastre care se mai pot viziona în Arhiva națională de filme. Piesa „Manasse" era cunoscută, mai ales datorită unor remarcabile interpretări actoricești (în rolul titular — Constantin Nottara la București și Gheorghe Cîrjă la Iași). În film, rolul principal este interpretat de Romald Bulfinski, alături de Maria Ciucurescu (Sara), Ion Constantiniu (Emil Horn), George Aurelian (judecătorul Frunză), Al. Finți (Lazăr), Dorina Demetrescu (Lelia). Întrucît *Manasse* reprezintă una din producțiile cele mai interesante ale filmului mut din Romînia, ca narațiune cinematografică, imagine, ritm, interpretare actoricească, merită a fi amintite condițiile în care a fost făcut. Platoul de filmare a fost scena teatrului Comedia (Compania Bulandra), iar decorurile, mobila, recuzita împrumutate de la teatru. Filmările începeau noaptea, după terminarea spectacolului, și țineau pînă a doua zi dimineața, cînd teatrul își relua repetițiile. Pentru iluminarea decorurilor erau folosite unele „reflectoare" improvizate, iar altele împrumutate de la diverse ateliere fotografice din București și care, dimineața, erau restituite fotografilor. Regizorul își începea munca, machiind el singur o bună parte dintre interpreți.

În perioada filmului mut, numele lui Jean Mihail reapare pe ecran în producții realizate de diverse companii străine, care și-au trimis reprezentanți în Romînia: În 1927, *Lia*, în care George Vraca are o creație remarcabilă, în 1928, *Povara*, avînd ca interpreți principali pe Elvira Godeanu și V. Valentineanu, în 1929, poemul cinematografic *Viața unui oraș*, cu un singur actor — Geo Maican, celelalte roluri fiind interpretate de neprofesioniști. În 1928, este cooptat membru al Societății creatorilor de film din Viena.

În filmul sonor, Jean Mihail debutează cu *Chemarea dragostei*, înregistrarea sonoră fiind realizată la studiourile „Hunnia" din Budapesta, avînd ca interpreți pe Ema Romano, Ion Manu, Stroe Atanasiu etc., pe baritonul Al. Lupescu și cîntărețul popular Zavaidoc. În 1933, într-o pauză de trei săptămîni, între două filme ale studiourilor „Hunnia" la Budapesta, este angajat să realizeze filmul polițist *Trenul fantomă*. Avînd colaborator la scenariu pe Victor Eftimiu, iar în distribuție actori de frunte ca Tony Bulandra, Gh. Storin, *Trenul fantomă* se impune ca o realizare remarcabilă.

În 1934, în colaborare cu N.D. Cocea, regizează versiunea romînească a filmului *Prima dragoste*. După aceasta, încep ani grei pentru cineaști, pentru întregul popor: perioada fascizării. Jean Mihail abia izbutește pînă la terminarea celui de-al doilea război mondial să realizeze cîteva acte de film documentar. Pot fi reținute imagini din filmul *Priveliști din Deltă* sau *C.F.R. — o simfonie a muncii*, după un scenariu de Ionel Teodoreanu.

După eliberare, Jean Mihail se încadrează în efortul colectiv pentru crearea cinematografiei noastre noi. Filmul documentar *Rapsodia rustică* (1945) stă mărturie pentru sensibilitatea și spiritul de observație ale regizorului. Pentru calitățile lui, filmul *Rapsodia rustică* se plasează pe locul II printre documentarele prezentate la Festivalul internațional al filmului de la Cannes, din 1946. În continuare, realizează un mare număr de documentare. Iată doar cîteva titluri: *Poporul romîn în luptă pentru democrație* (1946), *Naționalizarea* (1948), *Anul 1948*, după un scenariu de Geo Bogza (1951), *Cu fruntea în soare* (1952).



JEAN MIHAIL A CULTIVAT TALENTE ACTORICEȘTI AUTENTICE: TONY BULANDRA ÎN TRENUL FANTOMĂ ȘI CONSTANTIN RAMADAN ÎN BRIGADA LUI IONUȚ.

Realizarea de filme cu actori o reia în 1952, cu filmul *Bulevardul fluieră vînt* (scurt metraj). În 1953 pornește la turnarea unui film greu pentru vîrsta și puterile lui fizice: *Brigada lui Ionuț*, film care aducea pentru prima oară pe ecran minerii zilelor noastre. Pasiunea lui de a ridica muncitorul la rang de erou îl face să încerce în 1956 un film din mediul muncitorilor forestieri, *Rîpa dracului*.

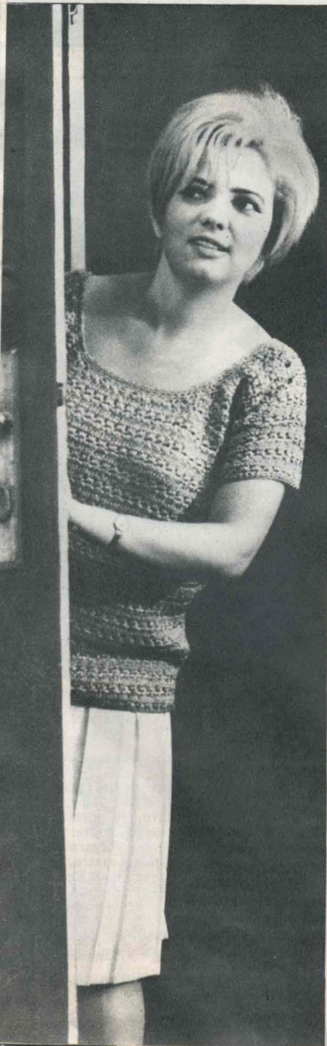
Jean Mihail este distins, în 1946, cu „Meritul cultural" clasa I, iar în 1949 cu „Medalia Muncii".

Gh. VITANIDIS

silvia popovici și

în vizită la cinema





...O șuviță aurie coboară în răstimpuri peste arcul sprîncenei, cu somnolentă grație și degetele o îndepărtează, grăbite. Cînd i se vorbește, își înclină capul — imperceptibil — și ochii au o scînteiere perpetuă, egală. Surîsul contrazice întrucîtva liniile de o delicată sobrietate ale unui chip exprimînd, pe rînd, îngîndurare, ușoară nedumerire și un cert echilibru al emoțiilor. Multiplicat la infinit în imagini foto și cinematografice, acest chip nu recomandă o „vedetă", ci rămîne firesc și totdeauna cald, apropiat.

— Vorbește-ne despre debutul dumitale în film, Silvia Popovici.

S.P.: La terminarea Institutului, colegii mei, Mihu și Marcus, m-au distribuit într-un film de scurt metraj, *La mere*, ecranizare după Cehov. Astfel, Aniuta a fost întîiul meu rol. Au urmat *Ora H*, *Furtuna*, *Darclée* și *Omul de lîngă tine*.

— În patru din ele vi s-a încredințat rolul principal. Acumulînd o experiență îndeajuns de bogată, mergînd cum se spune „la sigur" aproape, cu fiecare nou film, ați mai putea reedita emoția primei întîlniri cu ecranul?

S.P.: N-am mers niciodată „la sigur". Fără a fi o călătorie în necunoscut, strădania pentru pregătirea unui rol impune stări complicate, neliniște și — de ce n-aș recunoaște — teamă. Dincolo de premisele, aș zice teoretice, potrivit cărora poți sau nu să dai viață unui rol, mai rămîne o mare îndoială și te întrebi dacă tu ești cel potrivit pentru interpretarea partiturii alese, ori trebuie să renunți. Fără cochetărie, trebuie să vă spun că, după fiecare reușită a mea, trăiesc — înaintea unui rol nou — formidabile frămîntări intime. Îmi spun uneori că, pur și simplu, nu mai am talent, că n-am depășit niște trepte, că succesul mi-a fost facilitat de date — cuceriri — anterioare. Apoi mă mai... îmblînzesc, sînt ceva mai „bună" cu mine și mă judec cu mai multă obiectivitate. Nu vreau să afișez o modestie exagerată. Mărturisesc că mă bucură multe din laudele care îmi sînt adresate și consider — să nu mă judecați pentru asta — că le și merit, oarecum. Dar niciodată nu m-am considerat în competiție cu clipa care *trece*, am căutat să întrezăresc etape noi de muncă, de creație și m-am obligat să mă depășesc, să-mi reînnoiesc mijloacele de expresie artistice. Cred că fiecare rol trebuie să fie ca o dragoste nouă căreia te încredințezi cu luciditate. Sînt asemenea roluri care m-au obsedat, pe care am vrut să le domin (Ofelia în „Hamlet", Carrol în „Orfeu în infern" și chiar Darclée). Înainte de a fi actriță, în anii de școală, imaginam „piese de teatru" somptuoase cu multe personaje (le întruchipam pe toate) inventam monologuri patetice, scene „sfîșietoare" și mă *vedeam* trăindu-le. Acum, cînd primesc un rol care-mi place, mă grăbesc să ajung acasă, unde înalț în jurul meu imaginare ziduri de cetate și, în liniștea astfel dobîndită, citesc cu avariție piesa sau scenariul, „economisesc" filele, nu le parcurg în grabă, îmi prelungesc plăcerea de a gusta înțelepciunea și farmecul unor texte rare. Apoi, în culise, pe stradă, în autobuz, *trăiesc* rolul viitor, îmi stăvilesc dorința de a-l interpreta utilizînd mijloace la îndemînă și ideile, sensurile, culorile acestui rol se lipesc de mine ca niște veșminte. Cînd primesc alt rol nou, mă despart cu o adevărată spaimă de cel devenit brusc, vechi și mă simt părăsită, singură, departe de ceva nespus de drag.

— În ce film nou vă vom aplauda?

S.P.: Să nu anticipăm. Voi fi (în filmul *Dragoste de-o seară*) o țărancă simplă dintr-un sat ardelean.

— O întoarcere la Aniuta?

S.P.: Numai pe jumătate. Factura psihologică a rolului implică zugrăvirea frumuseților sufletești, lăuntrice ale unui om care își învinge suferința.

— E un rol cu totul potrivit, un rol „mănușă"?

S.P.: Îmi place, dar — iarăși fără cochetărie — de n-ar fi ocupată cu turnarea unui alt film, Leopoldina Bălănuță l-ar fi interpretat mai bine...

...Avem convingerea că Silvia Popovici, de pe acum una dintre cele mai proeminente figuri ale ecranului romînesc, va ajunge marea actriță pe care fiecare piesă ori film în care apare o anunță.

Emanoil Petruț ne-a uimit interpetînd rolul cheie din „Poveste din Irkuțk" (Petruțk, ziceau prietenii). Prestigios actor de teatru, el este la fel de bun actor de film.

— În ce filme ați jucat?

E.P.: Nu mă grăbesc. Eu apar în filme cam din trei în trei ani. Am debutat în *In sat la noi* (1951), cînd am interpretat rolul unui secretar de U.T.M. Începuturile mele într-ale artei au fost îmbrățișate cu căldură de către tovarășii de muncă. Visam — și visez — să-l întruchipez pe scenă (sau pe ecran) pe Vladimir Maiakovski. Avînturi romantice...

— Pe urmă a urmat *Brigada lui Ionuț*...

E.P.: Îmi amintiți de acest film pentru a-mi spulbera... avînturile romantice? Într-adevăr, filmul a fost slab.

— Dar Petruț v-a plăcut?

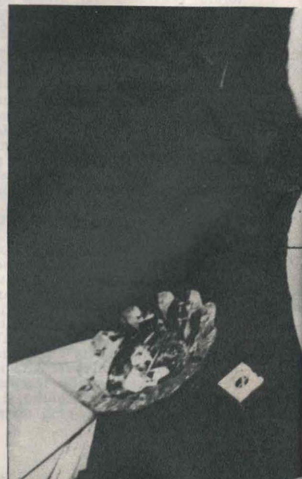
E.P.: Pe atunci, da. Acum...

— Și înainte de a găsi *Secretul cifrului*...

E.P.: ... a fost *Alarmă în munți*.

— Și acum?

E.P.: *Tudor*. E un rol pe care-l visam „din puștie". Dintre toate



și emanoil petruț






personajele istorice, cel mai drag mi-a fost Tudor. Cînd mi s-a spus că-l voi interpreta, am început o migăloasă muncă de documentare. Am petrecut foarte multe ceasuri la Biblioteca Academiei, printre „hîrțoage". Un lucru ieșea în evidență cu claritate: istoriografia burgheză s-a străduit să impună figura unui Tudor contradictoriu, ros de ambiții mărunte, violent și ursuz. Erau exagerate actele lui de aspră disciplină pentru ca însăși responsabilitatea istorică a personajului să poată fi contestată. Am înțeles însă că, dimpotrivă, Tudor a fost un diplomat subtil și un remarcabil strateg, încercînd să poarte, teafără, corabia grandioasei mișcări revoluționare în fruntea căreia îl alesese poporul, printre meandrele unei ambianțe politice contradictorii și potrivnice. Am văzut în Tudor un erou popular, de factură mitică, investit însă, nu numai cu însemne romantice, ci și cu mari calități de organizator și conducător al poporului. El a întruchipat pentru mine tipul oșteanului viteaz și al patriotului generos, lucid și clarvăzător. Mi s-a cerut să contribui, alături de regizorul Bratu și de ceilalți interpreți ai filmului, la o acțiune majoră de dimensionare a personalității marelui revoluționar. Sînt fericit că am jucat în *Tudor*. În satele oltene unde filmam, țăranii colectiviști mă strigau cu prietenie spunîndu-mi cu alint „tovarășul Tudor" sau pur și simplu, Tudor. Anul trecut, am defilat pe străzile Craiovei, călare, înveșmîntat în straiele eroului și mi-am simțit (atunci cînd uralele izbucneau, pline de căldură) umerii împovărați de o gravă răspundere. Repet, *Tudor* e un film autentic, un film dinamic, de bărbăție. El a marcat pentru mine un moment de răscruce: trecerea la roluri grave, mai pline de sensuri și de greutate artistică. Fiindcă nu mi-a plăcut să fiu — la nesfîrșire — tot june prim...

— E vîrsta adevăratei maturități...

E.P.: Să vă spun un secret: sînt fericit că... îmbătrînesc.

— Dar ați trecut de puțin (expresia e a comentatorilor sportivi) de 30 de ani...

E.P.: Adevărat, dar simt că abia acum mă pot „mișca" mai în voie pe scenă sau pe ecran.

— O întrebare... clasică: Vă pasionează mai mult teatrul, ori filmul?

E.P.: Și teatrul și filmul! În mod egal. Și literatura.

— În ultima vreme nu v-am mai văzut semnătura prin revistele literare.

E.P.: Pregătesc un volum de schițe și povestiri. În curînd e gata.

— După lungă absență (timp în care s-a filmat *Tudor*) reveniți pe scenă. Ce veți juca?

E.P.: E greu să spun. Deocamdată e secret. La noi la Național se montează o piesă a lui Mircea Ștefănescu al cărui erou e Eminescu. Mi-aș dori să-l întruchipez pe Luceafăr...

— Dar e cu totul altceva decît Tudor!

E.P.: Tocmai de aceea aș dori să-l joc. M-ar obliga la noi eforturi, la investigații laborioase.

— Și în materie de film?

E.P.: Vreau să uit de iatagane, caftane, bărbi și peruci „de epocă" și să redevin un om al zilelor noastre, un personaj în care să te recunoști...

*

Artist în toată puterea cuvîntului, Emanoil Petruț e un adevărat exemplu de tenacitate și sobrietate. Sîntem siguri că *Tudor* va fi o încununare a robustului său talent, punctînd o creație remarcabilă pe care o dorim mereu efervescentă, dominată de nobile înnoiri...

Gheorghe TOMOZEI





EMANOIL PETRUȚ: „SÎNT FERICIT CĂ... ÎMBĂTRÎNESC..."

★

SILVIA POPOVICI: „CRED CĂ FIECARE ROL TREBUIE SĂ FIE O DRAGOSTE NOUĂ"



CLEOPATRA A DEVENIT SIMBOLUL CINEMATOGRAFIEI AMERICANE CONTEMPORANE.



LOUIS JOURDAN ŞI ELIZABETH TAYLOR ÎN FILMUL OAMENI IMPORTANŢI.



ELIZABETH TAYLOR ŞI RICHARD BURTON PE STRADĂ.

NOUA FAŢĂ A HOLLYWOODULUI

Despre filmul care s-a bucurat de cea mai mare reclamă în ultima vreme, *Cleopatra*, cu Elizabeth Taylor, s-a vorbit intens în ajunul premierei sale. *Cleopatra* a devenit simbolul cinematografiei americane actuale, un fel de prismă în care se răsfrîng principalele tendinţe ale industriei hollywoodiene de filme, industrie ce face eforturi disperate să se salveze cu faţa curată din suita riscantelor sale aventuri de producţie. Şi, cum se întîmplă adesea cu astfel de „experimente", o întîmplare scoate din nou în evidenţă vechiul mecanism al concurenţei capitaliste.

O astfel de surpriză a constituit-o anunţarea premierei unui alt film cu perechea de actori din *Cleopatra* în rolurile principale. Este vorba de filmul *The V.I.P.'s* (titlul constituie prescurtarea definiţiei „personalităţi foarte importante"), cu aceleaşi stele: Elizabeth Taylor şi Richard Burton — film produs de Anatol de Grunwald. În acest fel, casa concurentă, Metro-Goldwin Mayer, a urmărit să lovească pe producătorii *Cleopatrei* — 20-th Century Fox — cu propria lor armă. Pentru că *The V.I.P.'s (Oameni importanţi)* este exploatat în cinematografe concomitent cu *Cleopatra*, profitînd de imensa reclamă şi popularitate a vedetelor *Cleopatrei*. Avantajul e că *Oameni importanţi* a costat abia o fracţiune din suma pe care a înghiţit-o supergigantul film-mamut pe teme antice.

În duelul dintre cele două case hollywoodiene — independent de rezultat — evident, cîştigă o singură persoană: Elizabeth Taylor. Din vila sa helvetică, plănuindu-şi noul film, noul spectacol de televiziune sau noul roman, ea poate să urmărească, zîmbind, care dintre cei doi cai va ajunge primul la potou. Doar că a mizat pe ambii şi, încă dinainte de a porni în cursă, a încasat pentru fiecare cîte un milion de dolari.

Frumoasa stea este mult îndatorată agentului său Kurt Frings, care a făcut tot posibilul ca în contractul cu casa 20-th Century Fox să figureze o clauză care să-i asigure vedetei 10% din veniturile *Cleopatrei* (venituri apreciate în acest moment la 60 de milioane dolari). S-ar putea chiar ca actriţa să cîştige la acest film mai mult decît producătorul. Şi asta nu se întîmplă prea des în istoria cinematografiei. Kurt Frings ştie să organizeze inteligent interesele Elizabethei Taylor şi le păzeşte ca pe ale sale proprii. Nu-i de mirare, pentru că, la rîndul său, el încasează procentele corespunzătoare din veniturile actriţei.

20-th Century Fox a pus la bătaie puternicul aparat de reclamă al *Cleopatrei*. Pe piaţă au apărut coliere „à la Cleopatra", se lansează pieptănătura „Cleopatra", rochii „à la Cleopatra", lenjerie de damă „Cleopatra", mărunţişuri de toaletă „à la Cleopatra" etc. Au fost mobilizate pentru aceasta casele de modă, radioul şi televiziunea. Se organizează expoziţii volante cu costumele din film. Pe bulevardele hollywoodiene, pe poduri, şi chiar pe acoperişuri se înalţă imense statui romano-egiptene, în ciuda prescripţiilor siguranţei rutiere şi a ordinei urbanistice.

Casa producătoare se şi aşteaptă ca autorităţile locale să-i intenteze proces pentru tulburarea ordinei publice şi urîţirea aspectului urban, dar cheltuielile pentru procese sînt deja incluse în bugetul de reclamă al filmului.

Casa 20-th Century Fox nu ştie ce să mai inventeze în materie de reclamă, în schimb cei de la Metro-Goldwin Mayer îşi freacă mîinile mulţumiţi. *Oameni importanţi* nu are nevoie de asemenea reclamă. Este suficient zvonul că Elizabeth Taylor şi Richard Burton îşi joacă propriul lor rol (că ar fi eroii dramei amoroase contemporane, în care soţia necredincioasă îşi părăseşte soţul care o adoră şi invers). Sînt suficiente asigurările că „filmul e plin de erotism şi că întrece în această privinţă dramele franceze". Este suficient ca publicului să i se amintească despre interviul dat de Elizabeth Taylor, care a spus: „Singură nu ştiu dacă voi putea lua parte la premiera *Cleopatrei*". În fine, e suficient anunţul că ambele stele pot fi văzute împreună pentru suma de 2 dolari şi nu 5 şi jumătate — cît costă cele mai ieftine bilete la *Cleopatra*.

Şi astfel, dolarul se rostogoleşte în continuare pe bulevardele Hollywoodului împestriţat de această dată cu bizare efigii romane şi egiptene. Probabil că e singura schimbare care poate fi observată pe faţa capitalei filmului american.

școala newyorkeză

Ultimii ani au stat mărturie multor înnoiri în arta filmului: noua dezvoltare a cinematografiei sovietice, nașterea „noului val" în Franța, afirmarea unor noi personalități în cinematografia italiană, conturarea orientării „Free Cinema" din Marea Britanie, succesele școlii poloneze, ale cinematografiei japoneze etc. Școala de la New York constituie și ea una din cele mai originale și complexe manifestări artistice din momentul de față.

Ceea ce se precizează de la primele încercări ale noii școli americane este spiritul ei viguros, accentele de critică socială, împotrivirea față de tradițiile „uzinei de basme și iluzii" californiene.

Ruperea totală față de centrul californian s-a manifestat și prin aceea că grupul creatorilor „independenți", a refuzat pînă și comunitatea geografică cu Hollywoodul, stabilindu-se la New York, centru cu tradiții cinematografice progresiste, care pînă în 1920, cînd au luat ființă studiourile de la Hollywood a constituit metropola cinematografiei americane. Ca un protest față de producțiile comerciale californiene, începe să se afirme de prin 1930 o școală documentaristă cu caracter progresist, a cărei avangardă avea să fie, după cîțiva ani, grupul „Frontier Films", sub conducerea lui Paul Strand. Aici își face debutul Elia Kazan cu un film documentar. În tradiția acestui grup se înscriu și filme artistice realizate mai tîrziu, valori ca: *Sarea pămîntului* și *Marty*, cunoscute și apreciate de spectatorii noștri.

Care sînt trăsăturile caracteristice noului curent? Dacă creatorii „noului val" francez, în ciuda deosebirilor ideologice dintre ei, au încercat totuși să elaboreze o bază teoretică mișcării lor, încă de pe vremea cînd erau critici la revista „Cahiers du Cinéma", regizorii de la New York n-aveau preocupări teoretice cînd au început să facă filme. Cu atît mai puțin se poate vorbi de existența unor țeluri sociale unice sau a unor poziții estetice comune. Ceea ce îi aduce la un loc este sinceritatea cu care comentează realitatea americană contemporană, tonul nou, plin de vigoare, cu care fac acest comentariu și mijloacele de expresie caracteristice în mare parte filmului documentar. Primul film al lui Lionel Rogosin *Pe Bowery (On the Bowery)*, realizat în 1956 și distins cu „Leul de aur" al filmului documentar de la Veneția din același an, constituie un exemplu grăitor în această privință. Metodele utilizate de Rogosin sînt acelea ale filmului documentar: filmări cu aparatul de mînă, utilizînd adesea teleobiectivul, filmări făcute în afara studiourilor cu actori neprofesioniști. Inginerul Rogosin, care a lucrat pînă la vîrsta de 30 de ani într-o fabrică de textile, a simțit dintr-o dată o atracție deosebită pentru cinematografie, după vizionarea filmelor *Sciuscia* și *Hoții de biciclete* și și-a propus să realizeze un film-anchetă despre mizerie și alcoolism. Regizorul urmărește decăderea tînărului Ray venit pe Bowery, unde se afundă din ce în ce mai mult în mlaștina beției. Bowery este strada rău famată a New York-ului, locul de întîlnire a vagabonzilor, alcoolicilor și declasaților, mediu care, pînă la Rogosin, nu a apărut niciodată pe ecrane. Aici se înșiruie una după alta circiumi frecventate de victimele unei societăți care nu le oferă decît visuri deșarte. Mizerie ajunsă la paroxism, chipuri desfigurate de lipsuri și alcoolism, zdrențe, vorbe deșuchiate aruncate de oameni care nu mai așteaptă nimic de la viață.

Întoarce-te, Africa! (Come back Africa!) a fost filmat de Rogosin la Johannesburg și împrejurimi. Filmul a putut fi realizat pentru că autoritățile sud-africane au fost induse în eroare de regizor, care își manifestase intenția de a face un scurt metraj despre muzica negrilor. Cuvintele: „Întoarce-te, Africa!" sînt luate din imnul mișcării de eliberare națională africană. Rogosin își propune să prezinte odioasa politică de apartheid, cu puternice aluzii la adresa discriminării rasiale din S.U.A. La baza filmului a stat un scenariu scris împreună cu doi ziariști africani. *Întoarce-te, Africa!* reprezintă o sinteză între filmul artistic și cel documentar. Interpreții sînt neprofesioniști, dar ei nu se rezumă să se reproducă pe ei înșiși, ci capătă valoarea unor tipuri. Țăranul Zaharia din Zoulouland își părăsește satul natal din cauza sărăciei, spre a-și încerca norocul într-o mină de aur. Deosebit de demascatoare sînt scenele luate pe viu în această mină, care ne evocă atmosfera unui lagăr de concentrare nazist.

Un film cu o tematică asemănătoare este *Umbre (Shadows)*, în regia lui John Cassavetes, o oglindire directă și deosebit de sinceră a vieții unei familii de culoare din New York. Cassavetes rezumă conținutul fimului în cîteva cuvinte: „O fată este sedusă de un tînăr, care descoperă dintr-o dată că aceasta este de altă culoare decît el". Autorul analizează cu subtilitate diversele reacții ale celorlalte personaje în fața acestei situații. Unul din elementele de bază în realizarea filmului este improvizația. În cursul filmării intervin idei noi, care le înlocuiesc pe cele inițiale. Forma definitivă a filmului diferă foarte mult de intențiile de la început. Aparatul de filmat urmează mișcările firești ale actorilor, care nu sînt stînjenite nici de reflectoare, nici de intervențiile regizorului.

Shirley Clarke este regizoarea filmului *The Connection*. În argoul consumatorilor de stupefiante din S.U.A., „The Connection" este traficantul care le furnizează doza zilnică de droguri. *The Connection* este un „film în film", prezentînd un grup de disperați strînși de o regizoare în căutare de documente „pe viu". Ei așteaptă sosirea traficantului de stupefiante. Autoarea încearcă să demonstreze, prin intermediul filmului, zădărnicia speranței, imposibilitatea de a ieși din impasul în care te-a adus o societate nemiloasă. Jonas Mekas, un alt cineast din școala newyorkeză, s-a remarcat prin *Guns of the Trees*. El prezintă frămîntările a cinci tineri, care încearcă cu disperare să descifreze semnificația propriei lor personalități și a rolului lor în lume.

După cum se poate vedea, ceea ce aduce la același numitor temele alese de tinerii regizori ai școlii newyorkeze este actualitatea. Tipică pentru aceste filme este sesizarea aspectelor negative din societatea Statelor Unite, fără a ajunge însă la descoperirea rădăcinilor lor și la soluții autentice. În dorința de a se descătușa cu totul de tradiții, regizorii noului curent american cad pradă unor exagerări, cum ar fi refuzul categoric de a filma în studio, accentul excesiv de mare pus pe improvizație. Ceea ce rămîne însă demn de a fi reținut este caracterul progresist al acestor creatori, care vor da poate o nouă orientare cinematografiei americane.

Ecaterina GRUNDBÖCK



PRINTRE TRADIȚIILE ȘCOLII NEWYORKEZE SE ÎNSCRIE ȘI FILMUL SAREA PĂMÎNTULUI





ci
ne
ma

SECVENȚE

O IMAGINE DIN NOUL FILM BULGAR DE SPIONAJ ŞI CONTRASPIONAJ ÎNTÎLNIRE PE ŢĂRMUL LINIŞTIT, REALIZARE DATORATĂ LUI G. GHENCEV, PREZENTATĂ RECENT ÎN CADRUL FESTIVALULUI FILMULUI BULGAR DE LA VARNA.

LAURENCE OLIVIER PREGĂTINDU-SE SĂ INTERPRETEZE LA TELEVIZIUNE ROLUL LUI JOHN GABRIEL BORKMANN DIN PIESA CU ACELAŞI NUME DE IBSEN



ACTRIŢA SPANIOLĂ SARA MONTIEL (PE CARE AM VĂZUT-O ÎN CARMEN DE LA RONDA ŞI ULTIMUL MEU TANGO) ŞI RAF VALLONE (CUNOSCUT DIN FILMELE THÈRESE RAQUIN, ROMA, ORELE 11, PLAJA ŞI ALTELE) VOR FI PARTENERI ÎN FILMUL LA VIOLETERA.



O SCENĂ DE ZGUDUITOR DRAMATISM: UN MINER — EROUL PRINCIPAL AL FILMULUI JAPONEZ HĂRŢUITUL ESTE UCIS DE O UNEALTĂ A PATRONILOR. REGIA FILMULUI E SEMNATĂ DE HIROSHI TESHIGAHARA.





ARTISTA JAPONEZĂ IOKO TANI PE CARE MULŢI DINTRE NOI AM VĂZUT-O ÎN FILMELE UMBRE ALBE ŞI PLANETA TĂCERII — ULTIMUL REALIZAT ÎN R.D. GERMANĂ. FOTOGRAFIA O ÎNFĂŢIŞEAZĂ ÎNAINTEA ÎNCEPERII TURNĂRII FILMULUI GHEIŞA MEA, ÎN CARE VA JUCA ALĂTURI DE SHIRLEY MAC LAINE ŞI YVES MONTAND.

UN PORTRET RECENT AL MARELUI REGIZOR MARCEL CARNÉ, CUNOSCUT PUBLICULUI NOSTRU PRIN FILMELE COPIII PARADISULUI, THÈRÈSE RAQUIN ŞI ALTELE.





FILMUL ENGLEZ LORDUL MUŞTELOR, REGIZAT DE PETER BROOK, ESTE ECRANIZAREA ROMANULUI LUI WILLIAM GOLDING: SE IMAGINEAZĂ UN RĂZBOI ATOMIC, ÎN TIMPUL CĂRUIA UN AVION CARE EVACUEAZĂ NIŞTE COPII SE PRĂBUŞEŞTE PE O INSULĂ PUSTIE, ÎN APROPIEREA TROPICELOR. COPIII, ŞCOLARI ENGLEZI DIN ÎNALTA SOCIETATE, SCAPĂ NEATINŞI, DAR PENTRU A TRĂI SE VĂD OBLIGAŢI SĂ SE „DESCURCE" SINGURI. REZULTATUL, PARE-SE, ESTE DEZASTRUOS.

ci
ne
ma

SECVENȚE

O SCENĂ DIN COPRODUCȚIA ITALO-FRANCEZĂ LA VITA PROVVISORIA. DRAGOSTEA A DOI ADOLESCENȚI NAIVI CARE TREC NEÎNTINAȚI DE-A LUNGUL UNEI VIEȚI ABSURDE; SOLIDARITATEA UNUI GRUP DE BOLNAVI FAȚĂ DE UNUL DINTRE EI, MURIBUND; CARITATEA UNUI EGOIST ETC., SÎNT INDICII CARE IMPUN O CONCLUZIE LIMPEDE: DOAR CEI CARE SE IZOLEAZĂ SÎNT PIERDUȚI... REALIZATORI: CHRIS BROADBENT ȘI VINCENZO GAMNA.





TÎNĂRA CINEMATOGRAFIE CUBANEZĂ ÎNREGISTREAZĂ UN DEOSEBIT SUCCES CU FILMUL ISTORIA REVOLUȚIEI, ÎN CARE SÎNT EVOCATE EPISOADE MEMORABILE ALE LUPTEI REVOLUȚIONARILOR CUBANEZI ÎMPOTRIVA REGIMULUI DICTATORULUI BATISTA.

CINEMA

SECVENȚE



ACTORUL IVAN MISTRIK ÎNTR-UN CADRU DIN FILMUL CEHOSLOVAC NORII ALBI.

CINEMA

SECVENȚE

REGIZORUL ARMAND GATTI, ÎN TIMPUL TURNĂRII UNEI SCENE DIFICILE DIN FILMUL CUBANEZ UN ALT CRISTOBAL, PREZENTAT LA CEL DE AL XVI-LEA FESTIVAL DE LA CANNES.



ANNA KARINA PE CARE O VOM VEDEA ÎN CURÎND ÎN FILMUL SEHEREZADA, INTERPRETÎND ROLUL PRINCIPAL.



MARLENE DIETRICH, ÎNTR-UN INSTANTANEU LUAT LA PARIS LA CEA DE-A XXXIII-A GALĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR, UNDE A ACCEPTAT SĂ FACĂ PARTE DIN „PERSONALUL AUXILIAR".



CADRU DIN FILMUL LEGENDA LUI PAISIE, REGIZAT DE VIKTOR DANCENKO, PREZENTAT CU OCAZIA FESTIVALULUI CARE S-A DESFĂȘURAT LA VARNA ÎNTRE 5 ȘI 14 AUGUST A. C.



REGIZORUL JEAN LUC GODARD (SOȚUL ANNEI KARINA) DEȚINĂTORUL PREMIULUI JEAN VIGO CHIAR DE LA PRIMUL SĂU FILM À BOUT DE SOUFFLE (CU SUFLETUL LA GURĂ). DE CURÎND EL A TERMINAT ÎN ITALIA TURNAREA UNEI NOI ECRANIZĂRI DUPĂ MORAVIA, DISPREȚUL, A CĂREI VEDETĂ ESTE BRIGITTE BARDOT.



Pe platourile de filmare, sub jeturile oblice ale reflectoarelor, am văzut o scară largă şi albă la capătul căreia se afla o platformă. Pe platformă — un şir de patru coloane de asemenea albe. Lîngă coloane, un glob terestru. Mai încolo, machetele unor corăbii: o caravelă, un bric, o brigantină.

Eram la Buftea, unde Ion Popescu Gopo, explorator pasionat al continentelor necunoscute din universul artistic dădea viaţă noului şi, ca de obicei, neobişnuitului său scenariu, *Paşi spre lună*. De data aceasta el şi-a propus să dezbată pe complicata claviatură a genului comic istoria şi evoluţia ideii de zbor.

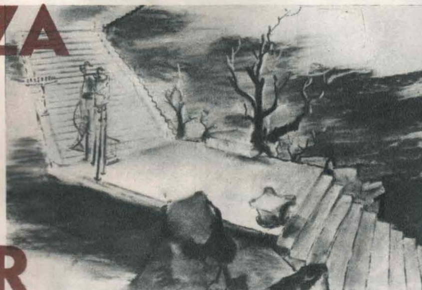
Impresionaţi de frumuseţea decorului, ne-am adresat lui Marcel Bogos, pictorul scenograf, rugîndu-l să ne explice în cîteva cuvinte concepţia plastică a filmului.

— Concepţia mea plastică, ne-a răspuns Marcel Bogos, are la bază două elemente. O scară, simbolizînd Evoluţia şi Spaţiul nelimitat, care alcătuieşte fundalul acestei evoluţii. În lungul scării, pe diverse nivele, se succed acele epoci din istorie care răspund ideii filmului.

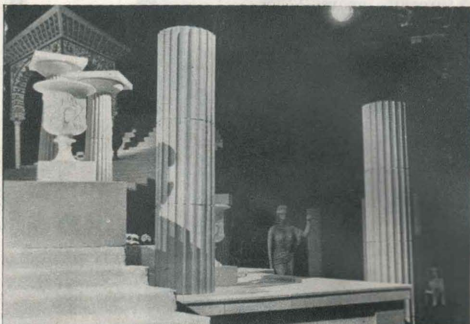


LUNA: O BANANĂ DE AUR. ALĂTURI DE SELENA, CUPIDON ÎŞI PREGĂTEŞTE ARCUL PRIVIND SPRE PĂMÎNT.

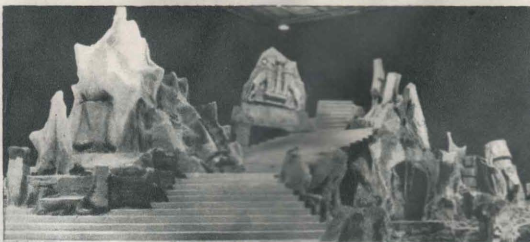
METAMORFOZA UNUI DECOR



SCHIŢĂ DE DECOR SUGERÎND OBSCURANTISMUL.



ANTICHITATEA: UN ŞIR DE COLOANE CE PAR SĂ SPRIJINE UNIVERSUL.



PREISTORIA: MUNŢI, APE ŞI GROTE ŞI TOATE NUMAI PE 900 M².

— Aşadar, întreg filmul se va desfăşura în lungul acestei scări.

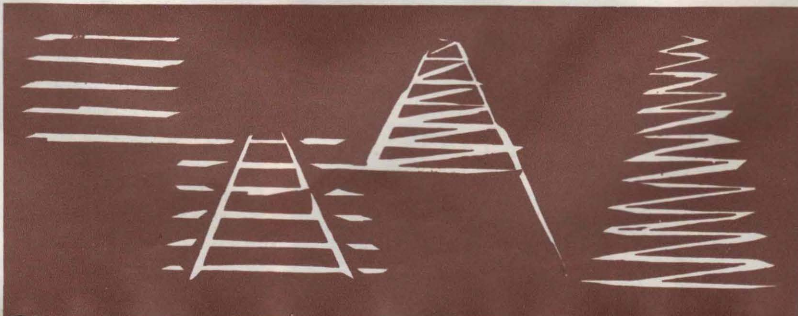
— Da, cu excepţia a două episoade care prin natura lor nu-şi găsesc locul pe scară. Un astfel de episod este labirintul pe care l-am imaginat ca întruchipînd căutarea, eterna căutare omenească, fără de care n-ar exista Evoluţia. Celălalt episod este Olimpul.

— Cum aţi ajuns la această viziune?

— Căutînd timp îndelungat. La început am fost asemenea arheologului care sapă, descoperind straturile suprapuse ale civilizaţiei. Îndepărtînd tot ce era de prisos din aceste straturi suprapuse, am obţinut o piramidă în care epocile se vădeau tot mai repezi, mai suple, pe măsură ce ne apropiam de vîrf, adică de prezent. Piramida avea însă dezavantajul unei mari rigidităţi. Aveam suprapunerea epocilor istorice, nu însă şi întrepătrunderea lor. Atunci, am înfăşurat piramida într-o scară spirală şi am obţinut o construcţie asemănătoare turnului Babel. Pe urmă, am eliminat turnul şi am rămas cu scara.

— Spuneţi-ne cîteva cuvinte despre felul în care reprezentaţi epocile de-a lungul acestei scări cu o geneză atît de complicată.

CÎTEVA SCHIŢE CARE ÎNCEARCĂ SĂ ILUSTREZE EVOLUŢIA CONCEPŢIEI LUI MARCEL BOGOS, AŞA CUM NE-A DEMONSTRAT-O EL ÎNSUŞI.



— Am stilizat epocile pînă la elementul lor cel mai semnificativ. Goticul, spre exemplu, este sugerat printr-o ogivă, creştinismul printr-un amvon, iar antichitatea prin coloane.

— Nu cumva din cauza diversităţii acestor stiluri, decorul va fi lipsit de unitate?

— Nu, pentru că am operat şi asupra stilurilor, dîndu-le acea unitate în cadrul întregului fără de care nu poate exista opera de artă. Am conceput un decor care nu are valoare atît timp cît în interiorul lui nu se află personajele pentru care a fost creat.

— Aşadar, în concepţia dumneavoastră, personajul face parte integrantă din decor.

— Desigur, asta cu atît mai mult cu cît în cazul de faţă cadrul plastic joacă un rol deosebit de important. Este unul din personajele principale ale filmului.

Mircea HULUBAŞ

INTERIOARELE FILMATE

PE VIU

Pentru cineaştii din diferite ţări şi într-o anumită măsură şi pentru creatorii din Studioul „Bucureşti" filmarea în ambianţe naturale a devenit în ultima vreme o preocupare artistică de prim ordin, o problemă a cărei rezolvare poate oferi soluţii neaşteptat de avantajoase, atît din punct de vedere artistic, cît şi organizatoric-financiar. La noi, ea nu a făcut pînă acum obiectul unor dezbateri mai largi, deşi s-a aflat în studiul fiecărei echipe de filmare.

Sînt, ce-i drept, cazuri cînd nici nu poate fi vorba de a se folosi ceva existent în natură, ca decor de film. De pildă, filmele lui Gopo impun folosirea platoului. Decorul clădirii unde se află depozitată bomba din *S-a jurat o bombă* sau scările din *Paşi spre lună* trebuiau construite pe platou. Situaţii similare au fost şi la alte filme, ca penitenciarul din *Celebrul 702* şi Veneţia din *Bădăranii*. Există aşadar o limită a folosirii ambianţelor naturale, limită care nu trebuie forţată. Spre deosebire de cineaştii din unele ţări, care folosesc decorurile naturale nu numai în virtutea concepţiilor lor realiste, ci şi fiindcă sînt lipsiţi de fonduri, noi avem posibilitatea să decidem pornind de la cele mai înalte exigenţe artistice.

Este totuşi extrem de greu de realizat atmosfera veridică în condiţiile decorurilor de pe platou, în ciuda strădaniilor şi de multe ori a virtuozităţii plasticienilor, a operatorilor şi scenografilor. Specialiştii ştiu că această atmosferă se realizează prin îmbinarea unui şir întreg de elemente: geografia decorului, factura suprafeţelor, patina, lumina, unghiul de filmare şi altele. Deşi decorul construit pe platou dispune de toate aceste posibilităţi şi poate fi demontat parţial sau i se poate modifica dispunerea pereţilor după nevoile filmării, totuşi filmarea interioarelor naturale duce la rezultate artistice superioare. Plastica secvenţelor respective are o mai mare expresivitate şi apare un dinamism veridic în viaţa interioară a cadrului filmat. Poate că tocmai datorită marilor posibilităţi pe care le oferă decorurile pe platou, în ceea ce priveşte amplasarea şi mişcarea aparatajului, realizatorul este tentat să folosească unghiuri care nu sînt fireşti. În schimb, în interioarele obişnuite, aparatul poate fi aşezat numai acolo unde pătrunde omul în viaţa sa de fiecare zi: pe traiectoria sa normală de vizibilitate şi de mişcare.

Pentru unii actori, decorul e un fel de partener pe scenă. Se înţelege că ei vor prefera un „partener" real şi că acesta îi va ajuta în realizarea rolurilor. Actorii profesionişti care sînt obişnuiţi cu o anumită manieră de joc în decorul de teatru, pot să se apropie mai uşor de stilul de joc necesar ecranului jucînd în ambianţe naturale. De un şi mai mare folos sînt aceste decoruri pentru interpreţii neprofesionişti care se obişnuiesc foarte greu cu ambianţa artificial creată în studiou.

Pentru operatorul de imagine, se pare că problemele sînt cele mai complicate. În condiţiile platoului nu există practic nici o îngrădire în ceea ce priveşte amplasarea reflectoarelor, a utilajului de efecte speciale şi a aparatului de filmat, indiferent dacă el ar fi pe macara, în trapă, sau pe orice construcţie special realizată. În ambianţă naturală, metoda de muncă a operatorului trece printr-o serioasă schimbare. Intervin o serie de noi calcule, din care trebuie să rezulte posibilitatea de realizare a atmosferei şi a punerii în scenă în condiţiile spaţiului restrîns.

Ingeniozitatea şi inventivitatea operatorului au un rol însemnat. Nu mai puţin însemnat este şi rolul utilajului: aparatul de filmare de dimensiuni şi greutate reduse, sursele de lumină mici cu randament luminos mare şi, mai ales, pelicula cu sensibilitate ridicată.

La filmările în interioare naturale se iveşte adesea necesitatea ca în acelaşi cadru să apară o porţiune de interior şi o alta cu perspectivă spre exterior. Este cea mai grea problemă din punct de vedere fotografic, dar cu ajutorul reflectoarelor puternice, avînd un volum mic şi cu sprijinul altor măsuri tehnice, asemenea filmări pot fi realizate cu succes. Cît de frumoasă este filmarea realizată de Serghei Urusevski în *Zboară cocorii*, cînd în acelaşi cadru aparatul de filmat o însoţeşte pe interpretă din interiorul autobuzului pînă pe trotuarul de vis-a-vis!

Cu toate că la filmarea în interioare naturale se folosesc numai acele surse de lumină care pot fi instalate şi strict necesare, totuşi factura imaginii este extrem de veridică. Pe platou, libertatea spaţiului îndeamnă la o excesivă finisare a compoziţiei tonale, adică la realizarea tuturor petelor de lumină şi a reflexelor, respectiv a coloraţiilor cu ajutorul luminii. Fără îndoială, aceasta îşi are importanţa sa şi măiestria sa. În decorul natural imaginea pare, în general, ceva mai puţin finisată şi mai puţin preţioasă, ceea ce însă deseori îi dă, cu discreţie, un plus de spontaneitate şi de autenticitate.

În mod firesc, la un volum mai mic de utilaj, apar două avantaje de ordin economic: productivitate mai mare, întrucît scade timpul de manevrare şi preţ de cost mai scăzut, datorită economiilor care rezultă din folosirea construcţiilor şi amenajărilor existente. În condiţiile folosirii ambianţelor naturale, stagnarea în timpul filmărilor e practic exclusă, pentru că există posibilitatea amenajării a patru-cinci decoruri în paralel, pe cînd în studiou nu se pot obţine într-o unitate de timp decît un singur decor sau cel mult două. Cu o echipă de filmare elastică şi mobilă, se pot face combinaţii ingenioase în planificarea filmărilor, dejucînd capriciile timpului, alternînd filmările în exterior cu cele în interioare naturale pregătite dinainte. Folosirea pe scară mai largă a filmărilor în ambianţe naturale ar crea de asemenea posibilitatea realizării unui număr mai mare de filme decît cel prevăzut.

O experienţă utilă, care a confirmat cele de mai sus, a fost filmul *Străzile au amintiri*, realizat în întregime în decoruri naturale, la Tîrgovişte şi Ploieşti. O serie de secvenţe reuşite din alte filme ale noastre constituie de asemenea argumente convingătoare în această privinţă.

Este însă necesar ca toţi factorii din cinematografie, de la scenarii la aparatura tehnică, să facă în viitor tot ce le stă în putinţă pentru a sprijini şi încuraja concret această metodă de lucru.

Gheorghe FISCHER





AMBIANŢELE NATURALE ATRIBUIE FILMELOR UN PLUS DE AUTENTICITATE.

ARTĂ ȘI PSEUDOARTĂ



Discuție cu un grup de cineclubiști din industria electronică pe marginea unor filme prezentate anul acesta pe ecranele noastre



În una din după-amiezele caniculare ale lui iulie '63 am organizat un colocviu prietenesc cu un grup de cineclubiști din industria electronică. Problema pusă în discuție era: filmul „necomercial" și filmul „comercial" (delimitarea fiind făcută din punct de vedere estetic și nu financiar).

— De fapt, ce este un film comercial? întreabă controlorul de calitate Alexandru Badea.

Cei 10—15 oameni din jur au ridicat privirea mirați.

ALEXANDRU BADEA: DUPĂ ASTFEL DE FILME NU RĂMÎI CU NICI O IMPRESIE.

— În ziare și reviste, și-a continuat argumentarea Alexandru Badea, cronicarii se mulțumesc să eticheteze pur și simplu un film drept „comercial". Cu aceasta ei socotesc că și-au făcut datoria față de public. De ce însă consideră un film „comercial", iar pe altul „necomercial" ne-o spun mai rar sau de loc. Eu cred că termenul „comercial" se opune — în subtextul cronicilor și articolelor de film — termenului artă. De exemplu *Mongolii* sau *Cartagina în flăcări* sînt tributare unor formule cinematografice de efect (bătăi spectaculoase, multă vopsea folosită drept sînge, femei răpite și salvate în mod miraculos). După astfel de filme nu rămîi cu nici o impresie.



ING. GEORGE CALIHMAN: NU TOT CE E SPECTACULOS E REPROBABIL.

— Mă asociez explicației pe care o dă colegul meu termenului de film „comercial", spune inginerul George Calihman. Vreau însă s-o completez. Cred că o operă cinematografică care nu mizează pe efecte ieftine, cu alte cuvinte un film „necomercial", nu exclude momentele spectaculoase. Să ne gîndim la filmele romantice în genul lui *Till Eulenspiegel* sau *Fanfan la Tulipe*. Numai că în filme din această ultimă categorie spectaculosul este un element integrat organic în întreg și nu transformat într-un scop în sine. Nu tot ce e spectaculos e reprobabil.

— Și încă ceva, adaugă muncitorul Nicolae Savopol. Eu merg des la cinema, mai ales la filme istorice și la comedii. Caut apoi să-mi verific impresiile formate citind critica. M-a surprins că un film ca *Vikingii*, care nu mi s-a părut lipsit de calități, a fost pus de cronicari pe aceeași treaptă cu o realizare fără nici o valoare artistică, cum a fost *Cartagina în flăcări*.

— Cum vă explicați atunci afluența foarte mare de public la filme de genul *Cartaginei* și, mai recent, *Căpitanul Fracasse*? am întrebat noi.



— Există mai multe explicații, intervine inginerul Calihman. Mai sînt încă spectatori care se duc la cinematograf pentru a „pierde" o oră și jumătate. Și aleg adesea pentru acest timp pierdut un film „cu bătăi". În ceea ce mă privește, caut să regăsesc la cinematograf o lume care să mă emoționeze, ceea ce nu mi se întîmplă la filme de felul *Cartaginei*.

MIHAI CONSTANTINESCU: O PROBLEMĂ PE CARE CRITICII SE MULȚUMESC S-O ENUNȚE.

— Dacă și studiourile noastre s-ar preocupa mai mult de realizarea unor filme istorice, completează maistrul Mihai Constantinescu, filme care să îmbine educativul cu spectaculosul de bună calitate — atunci, desigur, s-ar face încă un pas spre apropierea publicului de operele cinematografice valoroase.

— Veți vedea în toamnă *Tudor*. Acum se lucrează la ecranizarea cunoscutului roman „Neamul Șoimăreștilor" al lui Mihail Sadoveanu.

— Cît privește filmul *Tudor*, spune Mihai Constantinescu, ne-ați făcut curioși, atît dumneavoastră, revista CINEMA, cît și celelalte gazete. După reportajele care s-au publicat sîntem nerăbdători să vedem această primă producție istorică romînească. Dar, fiindcă vorbim despre filmul comercial, cred că nu putem lăsa la o parte o altă problemă pe care criticii se mulțumesc să o enunțe doar, fără a o adînci, cea a genului „ușor".



— Nu știu dacă despărțirea gen „ușor" și gen „greu" e foarte nimerită, spune Alex. Badea. Mărturisesc că mie îmi plac foarte mult comediile cinematografice, care va să zică lucrări din genul „ușor", dar privesc cu interes și dramele de pe ecran.

NICOLAE SAVOPOL: DUPĂ CELE MAI IEFTINE „REȚETE SIGURE"

— Și mie îmi place să rîd, zice zîmbind Nicolae Savopol. Mă atrag în special comediile muzicale. M-a bucurat cînd s-au reluat filmele lui Alexandrov *Volga, Volga* și *Toată lumea rîde, cîntă și dansează*. Nu s-ar putea spune că marele regizor sovietic nu s-a folosit de elemente spectaculoase și de efecte neobișnuite în filmele sale. Dar cu cîtă artă a făcut acest lucru! Am urmărit cu plăcere și filmele-revistă austriace care au rulat la noi prin 1950—52 (*Primăvara pe gheață* sau *Copilul Dunării*), care, în limitele genului, erau amuzante. Am văzut de curînd *Tu ești minunată*. M-am dus pentru cîntăreața Catherina Valente. Din păcate, aceasta cîntă foarte puțin, iar filmul abundă într-o intrigă ce se vrea cu haz, dar la care nu se rîde de loc. Din păcate, studiourile noastre de la Buftea au dat o comedie realizată după cele mai ieftine „rețete sigure": *Vacanță la mare*, film de o vulgaritate și de un prost gust care ne-au scandalizat mai ales pe noi, tinerii. Ne-am întrebat: „Oare așa arată studenții noștri în vacanță? Sîntem siguri că nu".



— Eu, adaugă ing. Dumitra Doncescu am fost nemulțumită că n-am găsit în *Vacanță la mare* nimic din viața adevărată a oamenilor noștri, nimic din frumusețile litoralului nostru. Am fost bucuroasă cînd după acest film am văzut *A fost prietenul meu*, o evocare a oamenilor și a orașului socialist. Cred că este o datorie a cineaștilor noștri să valorifice la un înalt nivel ideologic și artistic genurile atît de iubite cum sînt filmul istoric, comedia muzicală etc.

ING. DUMITRA DONCESCU: O DATORIE A CINEAȘTILOR NOȘTRI.

Tema film „comercial" și „necomercial" i-a stimulat pe cineclubiști la discuții. Nu toate problemele au fost duse pînă la capăt, multe au fost doar atinse. Discuția s-a dovedit însă rodnică.

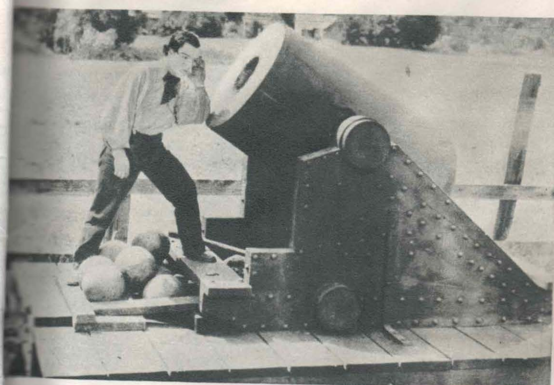
Ne-am despărțit cu convingerea ca organizarea în cinecluburi a unor asemenea discuții ar contribui la dezvoltarea capacității spectatorilor de a înțelege fenomenul cinematografic.

Al. R.





— TRAGEDIA OPTIMISTĂ — GRANDIOASĂ MONTARE CINEMATOGRAFICĂ PE ECRAN PANORAMIC, DISTINSĂ CU PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ EVOCARE A UNEI EPOPEI REVOLUȚIONARE LA FESTIVALUL DE LA CANNES — VA RULA ÎN ACEASTĂ TOAMNĂ PE ECRANELE NOASTRE.





MECANICUL „GENERALEI" READUCE PE ECRANELE NOASTRE UN CLASIC AL COMEDIEI AMERICANE, BUSTER KEATON (PE CARE L-AM MAI VĂZUT ÎN CADRUL FILMELOR-ANTOLOGIE DATORATE LUI ROBERT YOUNGSON: VÎRSTA DE AUR A COMEDIEI ȘI CÎND COMEDIA ERA REGE)



O SCENARISTĂ: ROZA BUDANȚEVA, O REGIZOARE: ISKRA BABICI AU ÎNCHINAT NOUL LOR FILM, REVĂRSAREA, PORTRETULUI LUMINOS AL UNEI FEMEI SOVIETICE A ZILELOR NOASTRE. ROLUL CONSTRUIT CU MULTĂ FINEȚE PSIHOLOGICĂ E SUSȚINUT DE UN TÎNĂR TALENT: G. IAȚKINA.



TREI NUVELE ALE SCRIITORULUI AMERICAN O'HENRY AU STAT LA BAZA FILMULUI, RULAT DE CURÎND PE ECRANELE NOASTRE, OAMENI DE AFACERI. DIN DISTRIBUȚIE VĂ AMINTIM EXCELENȚII ACTORI SOVIETICI R. PLIATT, I. NIKULIN, G. VIȚIN.

■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu. Macheta: Vlad Mușatescu ■ Coperta I și IV: I. Hananel. ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017



COPERTA I. ELENA IOACHIM — interpretă din filmul *Porto-Franco*

COPERTA IV. BERTINA ACEVEDO — una dintre cele mai populare actrițe cubaneze

cinema nr. 7

revistă lunară de cultură cinematografică